REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

ESPECIAL ARGENTINA

QRG

no. 24 - vol. 6 - diciembre 2006

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de «Las montoneras» de
Leopoldo Durañona

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2006 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

ESPECIAL ARGENTINA
Número al cuidado de
la Bañadera del Cómic

Índice

HISTORIA

Andrés Ferreiro
La historieta en Argentina.
Las revistas del *continuará* **185**

Norberto Rodríguez Van Rousselt
El *fumetto* y la historieta
argentina **211**

Hernán Ostuni, Fernando García, Norberto Rodríguez Van Rousselt, Javier Mora
Política, militancia, represión
e historieta en Argentina
en la década del setenta **217**

Roberto Barreiro
Los fanzines de historieta
argentinos. Apuntes para una
historia: 1979–2001 **237**

Andrés Accorsi
Los últimos 15 años
de la historieta argentina **246**

HISTORIA

La historieta en Argentina
Las revistas del *continuará*

Andrés Ferreiro
Investigador, Buenos Aires, Argentina

Resumen

En 1922 un taquígrafo del Congreso Nacional, Ramón Columba, inicia a la revista Páginas de Columba, *con un* Suplemento Infantil, *como separata, que se independizó, para formar en 1928, la primera revista argentina de historietas,* El Tony. *Entre fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente fueron desapareciendo, sin pena ni gloria, los últimos exponentes del* continuará. *El cambio por el álbum de* completas *en detrimento de las revistas semanales con entregas continuadas coincidió con la expansión televisiva en el país, con sus series autoconclusivas. Esta situación era la opuesta a la producida en la década del cuarenta con revistas de historietas continuadas y filmes episódicos, proyectados en entregas semanales en las salas cinematográficas. La historieta perdió algo con la muerte del* continuará*: series concebidas para el formato álbum no tienen el tiempo de desarrollo que tenían aquellas para delinear los personajes o hacerlos vivir situaciones que daban un suspenso continuado a las historias. Muchas fueron las publicaciones que siguieron a* El Tony. *Algunas se detallan en una tabla cronológica y, de estas, varias se exponen en entradas que resumen sus formas y contenidos.*

Abstract

In 1922, a stenographer of the National Congress, Ramón Columba, begins to the magazine Páginas de Columba. *It contained an offprint* Suplemento Infantil. *This offprint became independent, giving place to the appearance of the first Argentinean magazine of comics,* El Tony, *in 1928. Between ends of the decade of the fifty and principles of the following one they were disappearing, without pain neither glory, the last exponents of the* to be continued. *The change for the album of* complete *in detriment of the weekly magazines with continuous deliveries coincided with the television expansion in the country, with its autoconclusive series. This situation was the opposed one to the one taken place in the decade of the forty with magazines of continuous comics and episodic films, projected in weekly deliveries in the cinemas. The comic lost something with the death of the* to be continued*: series conceived for the format comic book don't have the time of development that had those to delineate the characters or to do that they live situations that gave a continuous flunk to the histories. Many were the publications that followed* El Tony*; some are detailed in a chronological chart and some of these are exposed in entrances that summarize their forms and contents.*

Las grandes revistas satíricas, con profusión de caricaturas políticas, aparecieron desde la segunda mitad del siglo XIX. *El Mosquito* (1863), *Don Quijote* (1883), *Caras y Caretas* (1898), *PBT* (1904), *Fray Mocho* (1912), son algunas de las más representativas publicaciones de este género.

Revista	Editorial	No. 1	Última aparición	
			no.	fecha
El Tony	Columba	26/9/1928	2004	1/7/1967
El Gorrión	Láinez	7/12/1932	1384	15/7/1959
Historietas	Láinez	19/8/1938	628	25/8/1950
Pif-Paf	Tor	5/9/1939	?	1954?
Fenómeno	Tor	6/12/1940	?	?
Espinaca	Láinez	17/4/1941	530	7/6/1951
El Pato Donald	Abril	18/7/1944	?	1963?
Intervalo	Columba	13/4/1945	1137	1/7/1967
Patoruzito	Quinterno	11/10/1945	892	31/1/1963
Aventuras	Aventuras	8/10/1946	?	1956?
Salgari	Abril	18/6/1947	169	27/9/1950
Misterix	Abril	3/9/1948	859	21/5/1965
Rayo Rojo	Abril	10/10/1949	?	1964
La Revista del Superhombre	Muchnick	10/1/1950	?	1960
Fantasía	Columba	4/7/1950	464	28/7/1959
Boletín Extra	Muchnick	3/8/1950	17	23/11/1950
Puño Fuerte	Láinez	1/9/1950	530	2/12/1960
Cinemisterio	Abril	4/10/1950	?	1956?
La Revista de Robin	Muchnick	22/11/1950	155	11/11/1953
Lanza Brava	Láinez	14/6/1951	?	1957
Ping-Pong	Difusión	10/9/1951	?	1954?
Poncho Negro	Sugestiones	9/11/1953	?	hacia 1960
Hazañas!	Muchnick	18/11/1953	?	hacia 1955
Dragón Blanco	A.P.I.	1/6/1955	9?	7/9/1955
Suplemento Semanal Hora Cero	Frontera	4/9/1957	116	18/11/1959
Pancho López	Códex	9/9/1957	19?	14/1/1958

En 1909 aparece la que sería la más longeva de las publicaciones dedicadas a la difusión de folletines, ya que extendió su aparición hasta diciembre de 1957, ya con el agregado de importantes historietas. Su título *Tit-Bits* refería a una publicación británica de la época, editada por Manuel Láinez.

La Editorial Atlántida el 17 de noviembre de 1919 inicia *Billiken*, revista didáctica para escolares, que hoy sigue editándose y que siempre tuvo entre sus páginas muchas historietas, algunas memorables.

En 1922 un taquígrafo del Congreso Nacional, Ramón Columba, inicia *Pá-*

Las revistas del *continuará*

Formato	Medidas	Páginas	Impresión	Día de aparición
	cm			
vertical	28,50 x 37	16	azul, verde, sepia, por épocas	miércoles
vertical	26 x 35	24	b/n y color	jueves
vertical	26,50 x 34,50	32	b/n	viernes
vertical	17,70 x 26,20	80	b/n	martes
vertical	15,50 x 22	100	b/n	viernes
apaisado	26 x 17,50	68	b/n y color	jueves
vertical	19 x 26	32	b/n y color	martes
vertical	20 x 29	48	sepia	viernes
vertical	23 x 29	32	b/n y color	jueves
vertical	20 x 26	32	b/n	martes
vertical	24 x 33,50	16	b/n y color	miércoles
apaisado	30 x 23	24	b/n	viernes
apaisado	18 x 8,50	68	b/n	lunes
vertical	22,50 x 29	24	b/n y color	martes
apaisado	16,50 x 13,50	68	b/n	martes
vertical	30 x 47	12	b/n	jueves
apaisado	17,50 x 13	84	b/n y color	viernes
vertical	22,50 x 29	24	sepia, luego b/n	miércoles
vertical	22,50 x 29	28	b/n	miércoles
apaisado	17,50 x 08,50	48	b/n y color	jueves
vertical	18 x 27	28	b/n y color	lunes
vertical	14 x 19,50	36	b/n	lunes
vertical	20 x 26,50	20	b/n	miércoles
apaisado	14 x 20	32	b/n	miércoles
apaisado	19,50 x 26	16	b/n	miércoles
vertical	22 x 29	24	b/n	lunes

ginas de Columba que, encuadrándose en las publicaciones referidas en el primer párrafo, tiene enorme importancia para la historieta nacional. Se adicionaba una separata, *Suplemento Infantil*, que incluía colaboraciones de entusiastas e ignotos dibujantes, como Dante Quinterno. Esta separata se independizó, para formar en 1928 la primera revista argentina de historietas, *El Tony*.

Durante muchos años, y precisamente en aquéllos que hoy podemos calificar *de oro*, el vehículo que acercaba la historieta al lector era la revista semanal, la de la entrega continuada. Su contenido estaba constituido por rediciones

de las tiras de periódicos –mayormente estadounidenses– y por historietas creadas expresamente para ellas. Mientras que en algunas revistas la cantidad de páginas y diagramación de cada serie variaba en cada número, en otras eran fijas y estandarizadas.

Entre fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente fueron desapareciendo, sin pena ni gloria, los últimos exponentes del *continuará*. *Patoruzito*, antes de transformarse en álbum mensual, ya tenía episodios autoconclusivos (a partir del no. 870), anunciado en la tapa, con la leyenda *Completas* en mayor tamaño y antepuesta al nombre de la revista.

En Columba *Fantasía* termina su vida semanal en 1959. *El Tony* e *Intervalo*, luego del agregado de tapas en colores a las ediciones semanales, fueron transformadas en quincenarios de series con entregas completas, para luego, al poco tiempo, darlas de baja definitivamente (1967), con el anuncio de una reaparición futura con páginas en colores, lo que nunca se cumplió, ya que la posta fue tomada por lo que hasta ese entonces eran los números extraordinarios trimestrales: los *Álbumes* de *El Tony* e *Intervalo*.

El porqué se impuso el álbum *de completas* en detrimento de las revistas semanales con entregas continuadas podría explicarse en un cambio en el gusto del lector, quizás observado por las editoriales a través de la venta de los números extraordinarios, algunos de ellos anunciados con grandes carteles murales a la manera de la publicidad cinematográfica.

El cambio coincidió con la expansión televisiva en el país con el consiguiente aumento de series autoconclusivas en la televisión. Es fácil establecer un paralelo entre esta situación y la producida en la década del cuarenta con revistas de historietas continuadas y filmes episódicos, proyectados en entregas semanales en las salas cinematográficas.

La cinematografía no parece haber perdido algo sustancial con el abandono de esas producciones de clase B. En cambio, podemos decir que la historieta sí perdió algo con la muerte del *continuará*.

Al acotarse la extensión de un episodio a módulos establecidos, por lo general esto hizo que haya falta de espacio y/o tiempo para el desarrollo de la trama y de la sicología de personajes. En los episodios continuados los realizadores buscaban, por la exigencia comercial, dejar creada una situación que impusiera al lector una *angustiosa* espera hasta el número próximo. Dentro de estas pautas comerciales, que podrían ser mal vistas en relación con la libre realización, se lograron, sin embargo, memorables obras. Basta citar, por ejemplo, a «El Eternauta», que fue *estirándose* gracias a su éxito y que, republicada en forma de historieta completa, tiene un continuo suspenso. ¡Qué distinto hubiese resultado «El Eternauta» de concebirse para un formato de álbum!

Otra consecuencia obvia del cambio de producción fue la falta de ediciones especiales: los libros de oro, anuarios, álbumes, dejaron de tener identidad propia al tener características iguales o muy similares al número corriente. En esos momentos solo nominalmente podíamos referirnos a números extraordinarios, y el lector no tenía, como antaño, ni la expectativa por su compra, ni la satisfacción de una lectura diferente.

En las páginas precedentes se expone una tabla cronológica con algunas de las

más notorias publicaciones de esta época con sus características iniciales y, posteriormente, se detallan los contenidos y cambios de algunas de ellas.

El Tony

El no. 1 apareció el 26 de septiembre de 1928. De aparición semanal incluía historietas cómicas autoconclusivas y de aventuras continuadas. En distintas épocas el color de su impresión varió del azul al verde o sepia.

Desde la tapa de la revista comenzaban con gran profusión los cuadros de historietas. Desde las tiradas iniciales de 10 000 ejemplares, en pocos años llegó a alcanzar los 300 000. Por muchos años la portada fue ocupada por «Carlitos», de origen británico, con las andanzas del personaje de Charles Chaplin.

Alternó las series extranjeras con las nacionales; las primeras, de origen inglés, eran mayoritariamente cómicas; las de aventuras se desarrollaban en el *far west* norteamericano o en las ignotas selvas africanas. Las páginas realizadas en el país versaban, aparte de lo humorístico, en temas educacionales: biografías de personajes célebres en la historia o adaptaciones de obras famosas para niños y adolescentes. Desde el primer número colaboró Raúl Roux, que luego fuera historietista de gran trayectoria y padre del hoy reconocido plástico Guillermo Roux. Fue precisamente Roux el autor, en 1929, del primer personaje emblemático de la publicación: «Rulito, el gato atorrante».

Ya en la década del treinta, mientras que en la portada tomaba la posta otra serie de origen inglés, rebautizada como «Fideo y Raviol», presentes desde el primer número, comienzan a alternar con el material inglés las series americanas, siendo la predominante «Mandrake el mago». Otros personajes renovadores son «Agente secreto X9», «Radio Patrol», «Betty Boop», «Inspector Wade», «Lone Ranger», «Tim Tyler».

En los años 1938-39 se dan a conocer adaptaciones italianas de la obra de Salgari: «El misterio de la jungla negra», «Los tigres de Mompracem», «El Corsario Negro». También se realizan adaptaciones de las novelas de Conan Doyle sobre su célebre personaje Sherlock Holmes, continuadas luego con guiones realizados en la redacción.

En febrero de 1939 aparece un *Anuario* de 76 páginas, cuyo contenido central y casi excluyente es un episodio de «Mandrake» con su archienemigo El Cobra. Este número extraordinario no tendrá continuidad en los años siguientes. En el mismo año se da a conocer una producción italiana de ciencia ficción: «Saturno contra la Tierra».

A principios de la siguiente década se moderniza la puesta en escena de las historietas, quitando un cartucho horizontal inferior que acompañaba los cuadros, que agregaban a los globos originales descripciones totalmente redundantes con la imagen de aquellos.

Los dos superhéroes por excelencia, «Superman» y «Batman», hacen su aparición en julio y agosto de 1940, respectivamente.

Además, en ese año y el siguiente, entre otras, se dan a conocer «Charlie Chan», «La Sombra», «Justicia invisible», «Tarzán», «Slam Bradley», «Jenny la aviadora».

En 1942 ocurre una modificación en el formato y presentación: desde el no. 702 del 24 de marzo de 1942 el formato vertical pasa a ser de 27,50 x 34,50 cm, en vez de los 37 x 28,50 que tenía hasta

Figura 1: *El Tony* no. 1.

el número anterior. También a partir de ese número la portada es ocupada por Mandrake.

En los años venideros comienzan «Don Winslow», «Flash Gordon», «Paco el extra» (humorística de Ramón Columba), «Bruce Gentry», «Nick Carter», «Sweeny», «Casey Ruggles», «Capitán Easy».

En el número 1186 (11 de julio de 1951), se efectúa el último cambio de formato, siempre vertical, y se achicó el tamaño (19 x 28,5 cm). Esta modificación acompañó a la mayoría de las publicaciones, ante la escasez de papel en la posguerra.

En febrero de 1953 aparece un nuevo *Anuario*, el primero de los muchos que acompañarán a la publicación hasta su desaparición. Consta de 132 páginas impresas en sepia, formato vertical 20 x 28,5 cm. En octubre del mismo año, con similares características, da comienzo la publicación de *Álbum de El Tony*. De aparición trimestral, en febrero de cada año deja su lugar para la aparición del *Anuario*.

Desde ese año hasta fin de la década, se suceden, entre el material importado: «El Fantasma», «Paul Temple», «Mundos gemelos», un relanzamiento de «Sweeny» como «Pepe Dinamita», «D'Artagnan», «Matt Marriot», «Sherlock Holmes», «Sexton Blake», «El teniente Lorne» (Warren Tuffts), «Buck Dany», «Steve Canyon», «Cisco Kid», «Agente secreto X9» (Graff), «Jerry Spring».

En la década del cincuenta hay un incremento de producción nacional de aventuras, en consonancia con las otras publicaciones del medio, y comienza la serie la adaptación de un formidable éxito radial: «El león de Francia» (Fernand-Valenti). Además: «Paco Almiral» (Colonnese-Roger Plá), «¡Así era Carlos Gardel!» (Casalla-Valenti), «Burt Zane» (Pavone-Oesterheld), «Star Kenton» (Casadei-Oesterheld), «El Negro Tom» (Letteri-Valenti), «Safari Argentina» (Alberto Salinas), «Juan Cuello» (Casalla-Chiappe).

En la que sería la última década de su existencia como semanario de historietas continuadas *El Tony* sigue recibiendo nuevos personajes, algunos ya conocidos en sus *Álbumes* y *Anuarios*: «Bat Masterson», «Cavo Savino», «Rosendo Pampa», «Hormiga Negra», «Billy Brandy», «Cóndores criollos», «Terry y los piratas», «Laredo Crockett», «Juan Cepillo», «Vic Flint», «Pithy Raine», «Johnny Hazard» (en capítulos de sus primeros años), «Popeye», «Jet-Ace Logan».

Las revistas del *continuará*

El 30 de noviembre de 1966 se agregan tapas en colores y un aumento de páginas; el 15 de febrero de 1967 se transforma en quincenario con historietas completas y en julio de ese año, en su número 2004, anunciando una reanudación que nunca se produjo, cierra sus hojas. Su lugar será ocupado por el *Álbum de El Tony*, que hasta ese momento acompañaba trimestralmente a la revista madre.

El Gorrión

El miércoles 7 de diciembre de 1932 aparece el primer número de esta revista que, con la dirección de Guido Moretti, la Editorial Láinez lanza al mercado con el fin indudable de competir con *El Tony*, para ese entonces ya afianzado en las ventas, luego de cuatro años de existencia.

En lo formal, la diferencia más notoria entre *El Gorrión* y la revista de Columba es la presencia de páginas en colores: tapa, contratapa, centrales y cuatro más alternadas en el interior de la revista.

En el contenido inicial la diferencia principal es la ausencia de historietas nacionales. Mayoritariamente, en esta primera etapa, las series eran de procedencia inglesa, siendo «Rob el explorador» una de las más características y de importante permanencia.

Recién en el no. 71 (11 de abril de 1934) aparece la primera historieta de procedencia americana y de corte moderno, rebautizada en la editorial como «Puñofuerte». Firmada por Vic Forsythe, presenta la historia de un boxeador *cow-boy*.

La primera historieta importante, de notoriedad, aparece en el no. 142 (21 de agosto de 1935), con argumentos de Edgar Wallace y dibujos de Lyman Anderson: «Inspector Wade».

Figura 2: *El Gorrión* no. 1.

Entre los números 246 (18 de agosto de 1937) y 264 (22 de diciembre de 1937) se publica, en páginas centrales en colores «Tarzán de los monos», versión historietística de la primera novela de la serie original de Burroughs con los dibujos de Foster.

Posteriormente aparecen «Annie Rooney» de Afonsky, «Skippy» («Chingolo») de Percy Crosby y «Red Ryder» de Fred Harman. En el número donde comienza esta última (359, 18 de octubre de 1939) aparece «El vengador alado» (luego «El vengador»), la primer producción nacional importante. Con dibujos de Raúl M. Rosarivo narraba las historias de un encapuchado símil Batman, a quien Breccia, continuador

de los dibujos, agregó un *partenaire* con el nombre de Gorrión, y acentuó la similitud con el personaje de Bob Kane, quien meses antes había incorporado a Robin. «Blancanieves», el «Ratón Mickey» y «Pinocho», producidos por Walt Disney, aparecen en páginas de brillantes colores.

Con el inicio de la década del cuarenta el elenco se renueva con nuevos personajes: «El Escarabajo Azul», «La Antorcha Humana», «King de la policía montada», «Tim Tyler», «Dickie Dare», «Broncho Bill», «Lady Luck» («Dama de Trébol») de Eisner, «Capitán Medianoche», «Flash Gordon» (Austin Briggs).

En 1945 dos producciones de origen nacional –«Los estragos de la China», de Salgari y «La mano que aprieta», ambas con dibujos de Alberto Breccia– mantienen el interés de los lectores. En el mismo año –entre los nos. 669 y 707– aparece «El Superhombre» («Superman»), que ocupa la tapa o contratapa, en colores, con algunos episodios donde comparte su tiempo con los soldados acantonados durante la segunda guerra mundial. A fin de ese año comienza «Radio Patrol», como «Tex, sargento detective».

A partir del 17 de julio de 1946 (no. 7ll) comienza la etapa moderna de la revista, con una renovación de diseños y personajes: a las *reentrés* de «Red Ryder» y «La Antorcha Humana» –habían sido discontinuadas– se suman «Kerry Drake», «Johnny Hazard» («Piloto Jim»), «El Fantasma», «Patsy la estrellita de cine» (Mel Graff), «Mark Trail», «Dick's Adventures» («Dick en el país de los sueños») por Neil O'Keefe y Max Trell.

En el no. 881 (19 de octubre de 1949), junto con «El príncipe Valiente» y «Bajo la lona del circo», se inicia una serie que de ahí hasta el final de la publicación será la más importante: «El Zorro», y ocupa desde ese mismo número la ilustración de tapa, que remplaza la plancha de historietas que hasta entonces servía de portada. No se trataba de la versión conocida del justiciero espadachín, sino de las andanzas en el *far west* de un enmascarado armado a la usanza de los *cowboys*. Por muchos años ocupó la portada y cuando, en las postrimerías de la revista la ilustración correspondía a otras series, la cara del personaje enmarcada en un círculo demostraba su vigencia. De origen francés, dibujado por André Oulié, fue continuado por la editorial. Su más destacado dibujante fue Carlos Eyré.

En 1950 comienzan «Ella Cinders», «Mandrake» y «Rusty Riley». A fines del año siguiente y acompañando a otras publicaciones que también producen cambios ante la escasez de papel, reduce su tamaño a la mitad, y adopta el formato apaisado. Esto es a partir del no. 995 (26 de diciembre de 1951).

A partir del no. 1021 (25 de junio de 1952) y hasta octubre del año siguiente, posiblemente debido a cuestiones judiciales por utilización de nombre y elementos del personaje, la serie básica de la revista pasa a denominarse *Zorro Negro* y pierde la clásica Z en su pecho. En diciembre de 1952 comienza la publicación de las *sunday* de «Big Ben Bolt». En julio de 1953 se registra el cambio que ocurrió en la tira estadounidense «Broncho Bill» el 10 de julio de 1950, cuando Fred Meagher se hace cargo de la tira de O'Neill y cambia de protagonista, tomando a Búffalo Bill. En el no. 1293 (16 de octubre de 1957) las tapas pierden la ilustración única, iniciando las historietas directamente en ellas, co-

mo al comienzo de la publicación. En el no. 1327 (11 de junio de 1958) vuelve la ilustración única, hasta el final de la revista, en el no. 1384, del 15 de julio de 1959, donde *El Gorrión* se despide de sus lectores.

Historietas

Desde el viernes 19 de agosto de 1938 aparece esta publicación de Editorial Láinez con distintas series de origen norteamericano e inglés, algunas con textos al pie de los cuadros. Las más importantes en los números iniciales fueron «Ming Fú» de Brandon Walsh y «Mamá Manzanas» («Mary Worth») de Martha Orr.

En el no. 46 (30 de junio de 1939) comienza «El Fantasma» de Falk y Moore. En el no. 63 (17 de octubre de 1939) bajo el nombre de «El cowboy aventurero» comienza «Red Ryder» presentado en la forma original (solamente con globos, a diferencia de «El Fantasma» que repetía la fórmula de globos y epígrafes). Sucesivamente aparecen «Mandrake» bajo el nombre de «Mefisto», «El pato Donald», «Namor el anfibio maravilloso» (Bill Everett), «Radio Patrol» de Sullivan.

En una nueva etapa, hacia 1947 aparecen «Johnny Hazard», «Red Ryder», «Jon Jason», «Captain Easy», «Dick Tracy», «El capitán y sus sobrinos», «Kid Dinamita», «Steve Canyon» y «Príncipe Valiente» en la contratapa. Completaba el número una versión en historieta de películas de actualidad o novelas clásicas.

«Abbie an'Slats» aparece desde el no. 496 (13 de febrero de 1948) bajo el nombre de «Vagoneta». En el no. 504 (9 de abril de 1948) comienza «Jack Armstrong» de Bob Schoenke y en el

Figura 3: *Historietas* no. 1.

no. 510 (21 de mayo de 1948) «Ella Cinders».

Termina la revista en el no. 628 (25 de agosto de 1950) dejando inconclusas algunas series y dando paso a la nueva revista de la Editorial *Puño Fuerte*.

Espinaca

Esta publicación de la Editorial Láinez aparece el 17 de abril de 1941; la primera historieta es la que da nombre a la revista, protagonizada por Popeye (rebautizado como Espinaca). El episodio «Los siete hijos de la bruja del mar» corresponde a tiras diarias; aparece nuevamente la serie en las páginas centrales en colores en la versión dominical.

«El valiente Smith» («Scorchy

Figura 4: *Pif-Paf* no. 44 de 2 de julio de 1940.

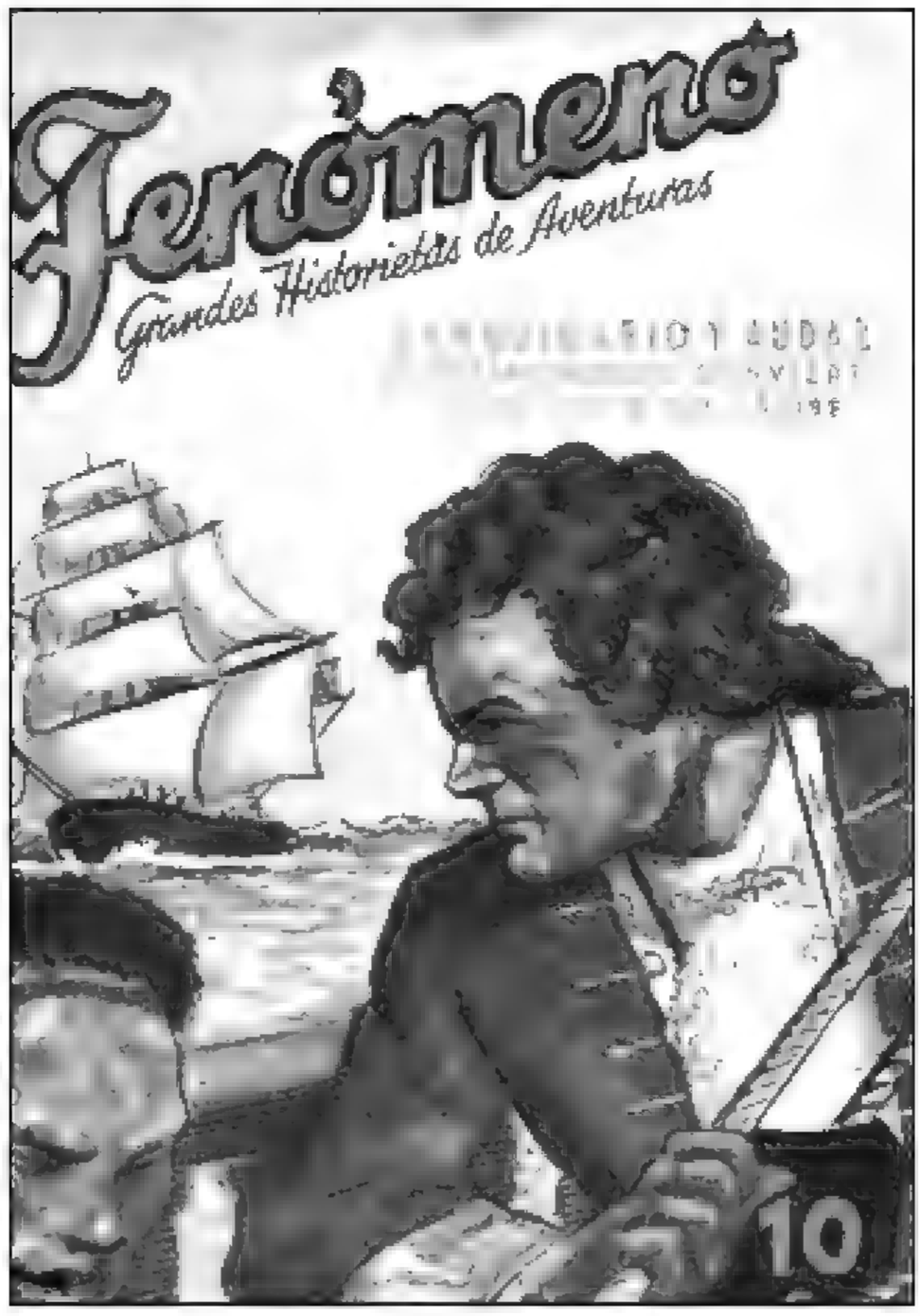


Figura 5: *Fenómeno* no. 1.

Smith») (creado por Noel Sickles en marzo de 1930) en la época de esta publicación –desde el primer número– era dibujado por Frank Robbins. Otra serie es «Broncho Bill», serie norteamericana de Harry F. O'Neill. Una página es ocupada por «Sappo» de Segar. Además de otras series y páginas de acertijos, en la retiración de contratapa, en color sepia, Américo Serrano dibujaba caricaturas de cantantes con la letra de canciones en boga.

Una curiosidad: la tapa del número cuatro del 8 de mayo de 1941 presenta a Olivia caída en un lago, al haberse estrellado su bicicleta en un cartel «Prohibido bañarse». No solo el tema, sino también la composición y detalle del dibujo fueron copiados en la ilustración principal de tapa del número uno de *El Pato Donald* de Editorial Abril (18 de julio de 1944).

En estos primeros números se publicaban dos episodios completos de personajes no muy conocidos, aparentemente norteamericanos. En el no. 10 (19 de junio de 1941) se inicia una humorística de Taggino: «Goyito»; en el no. 12 comienza «Mariquita Terremoto» de Alberto Breccia que también realiza la tapa con ese personaje.

En el no. 14 (17 de julio de 1941) comienza «Hip Hurra, reporter», tiras diarias norteamericanas por Jim Sparling que con el tiempo pasará a ser dibujada por Al Plastino, quien introduce un nuevo personaje, Barry Noble, con el que cambiará el nombre de la serie.

Se suceden los siguientes personajes «Ferdinando héroe de "prepo"» de Fred Fox y Chase Craig; «Doctor Kildare» de J. N. McArdle; «Pantera Negra» de Tape Mills. En el no. 48 (12 de marzo de 1942) «Pancho Mamporro» («Joe Pa-

looka» de Ham Fisher). Posteriormente comienza en versión de Breccia «El jorobado o Enrique de Lagardere» de Paul Feval en doble página en colores.

En el no. 79 (15 de octubre de 1942) comienza «Espíritu de justicia» («The Spirit», de Will Eisner) y en el siguiente año «Connie» de Frank Godwin, y el folletín «La mano que aprieta» ilustrado por Alberto Breccia, quien se hace cargo también de la presentación en tapa de esta serie, quebrando la tradicional ilustración humorística.

Desde ese mismo año en adelante se reseñan las siguientes series: «Ella Cinders», la «Hostería solitaria» de Breccia, «John Carter de Marte» de E.R. Burroughs, «Abbie an'Slats», «Capitán Easy», «Brick Bradford», «Vic Flint», «Terry y los piratas» (Wunder).

El no. 368 es el último de *Espinaca* con este título, ya que desde el no. 369 (6 de mayo de 1948) se transforma en *Selecciones Gráficas* (*de Espinaca*, conserva como aditamento hasta el no. 372 inclusive). La modificación más notoria la constituye la inclusión en cada número de una aventura completa de personajes consagrados: «Mandrake», «Jim de la jungla», «Dick Tracy», «Flash Gordon», «Tim Tyler», «Kerry Drake», «Príncipe Valiente», «Jack Armstrong», «Steve Canyon», entre los extranjeros. Títulos nacionales: «El vengador», «Puño Blanco», «El Zorro». Completaban el contenido de la revista «Vic Flint», «Terry», «Hip Hurra», «Captain Easy», «Abbie an'Slats», «Joe Palooka» y «Doctor Kildare».

La revista va decayendo en cantidad de páginas y personajes, siendo pocas las series nuevas: «Mitzi Mc Coy» por Krigh Collins y «Johnny Hazard» en su versión de tiras diarias de fines de la década del cuarenta; estas dos series más «Vic Flint» constituían la base de los episodios continuados, agregándose

Figura 6: *Espinaca* no. 1.

Figura 7: *El Pato Donald* no. 1.

Figura 8: *Intervalo* no. 1.

una argentina con dibujos de Novelle: «Aventuras del Dr. Steel».

Finalmente el 7 de junio de 1951 aparece el último número de *Selecciones Gráficas* (530), dando lugar al inicio de una nueva revista: *Lanza Brava*.

Patoruzito

El 11 de octubre de 1945 aparece el semanario *Patoruzito* con un contenido totalmente historietístico. Se diferencia así de su revista madre, *Patoruzú*, que si bien incluía historietas, tenía gran cantidad de secciones de humor literario, notas de actualidad deportivas y cinematográficas.

En sus páginas centrales, las únicas impresas en colores, se informa la infancia de Patoruzú, con guiones de Mirco Repetto y dibujos de Tulio Lovato; el argumento de esta serie altera sustancialmente la historia del indio. En el primer número se narra el encuentro de Patoruzito con Isidorito, porteño enviciado por la ciudad pero de buen corazón. Este hecho modifica el encuentro de Patoruzú con Isidoro en el circo, dado como origen en las páginas del no. 1 de *Patoruzú*.

En el segundo número se introduce a los *malos* por antonomasia de la serie: el hechicero Chiquizuel y su nieto Chupamiel. El eje de la historia, que se repetirá durante muchos años, es simple: el hechicero intentará que su nieto usurpe las tierras heredadas por Patoruzito, que es vencido una y otra vez por este.

En general las características de estas historias son similares a las de *Patoruzú*. Cabe señalar que el joven cacique está acompañado siempre por su flete Pamperito, la Chacha Mama y Ñancul, tan viejos –o tan jóvenes, no se sabe– como en las andanzas del cacique adulto.

Como revista, basta señalar que, desde su primer número, la acción tomó como medio de expresión las páginas del semanario. «Flash Gordon» y «Rip Kirby», ambas del maestro Alex Raymond, «Captain Marvel Jr.» (Mac Raboy), «Connie» (Frank Godwin), «Bruce Gentry» (Ray Bailey), «Cisco Kid» (José Luis Salinas), «Tug Tramsom» (Alfred Sindall), fueron algunas de las muchas y buenas series extranjeras que en el transcurso de su existencia tuvo la revista. También fue muy rica la producción nacional: «Rinkel el ballenero» (Tulio Lovato), «Vito Nervio» (Repetto-Cortinas y luego Wadel-Breccia),

«A la conquista de Jastinapur» (Emilio Cortinas), «Fierro a fierro» y «Lanza Seca» (Raúl Roux), el «Gnomo Pimentón» (Oscar Blotta) y, mención aparte, las magistrales «Don Pascual» (Roberto Battaglia) y «Langostino» (Eduardo Ferro).

Cuando los ritmos de la vida cambiaron *Patoruzito* concluyó su etapa de semanario en el no. 892 (31 de enero de 1963) y se transformó en un mensuario de historietas completas, con mayor cabida al material extranjero: «Kerry Drake» (Alfred Andriola), «Robin Hood y «Phantom Stranger» (de la Nacional) entre otras; en lo nacional se volvió a publicar «Vito Nervio», con guión de Wadel y dibujos de Leonardo Sesarego. Tuvo dos formatos verticales; primero pequeño (14 x 19,50 cm, 196 páginas) y, desde el no. 33 (enero de 1966), más grande (19,50 x 28,50 cm, con 100 páginas) hasta su desaparición definitiva.

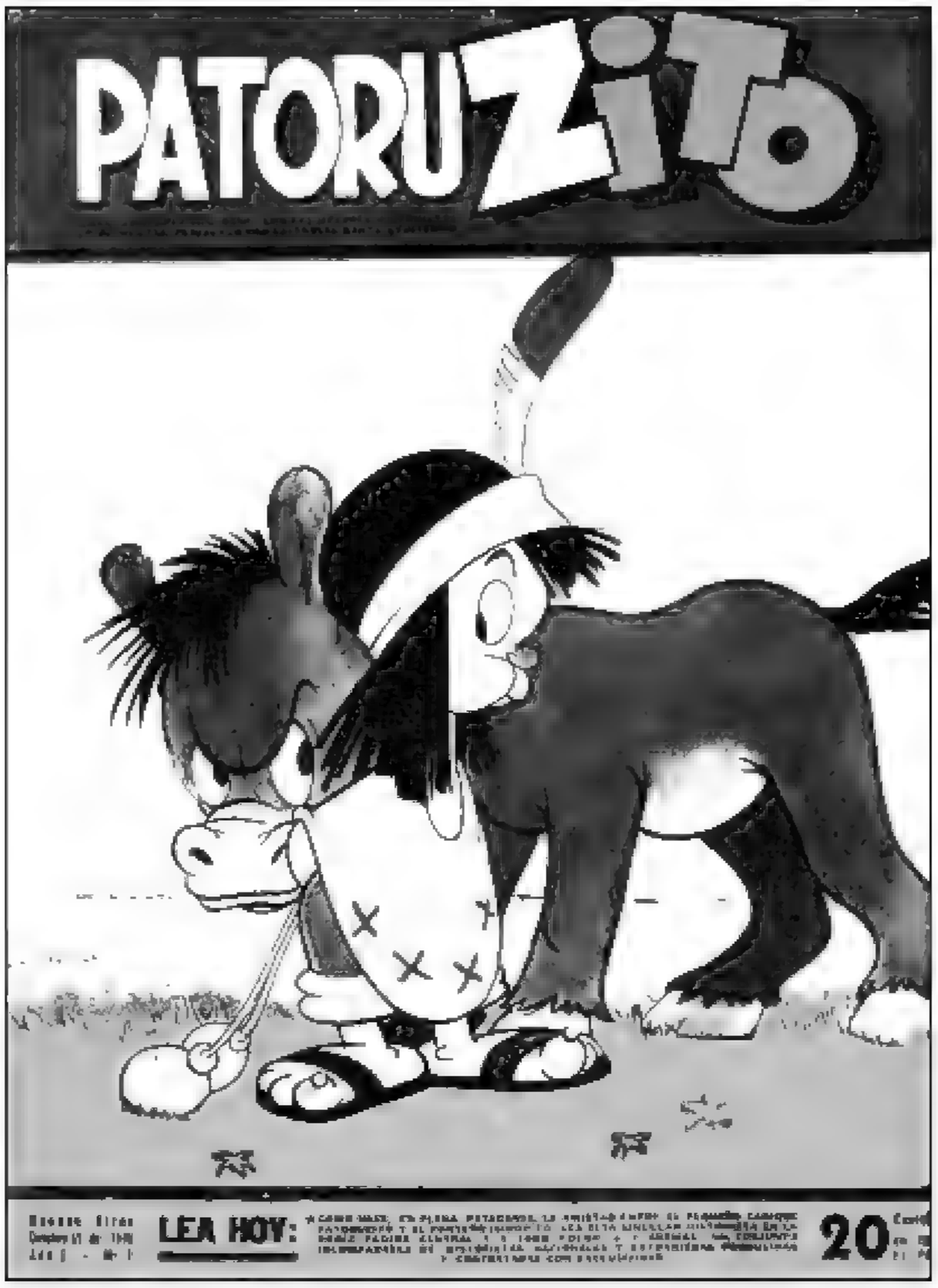


Figura 9: *Patoruzito* no. 1.

Aventuras

El primer número de esta revista semanal apareció el día 8 de octubre de 1946, en formato vertical (26,5 x 20 cm) con treinta y dos páginas en blanco y negro, la mitad de ellas como separata en la que aparecían versiones de películas y obras famosa de la literatura universal en forma de novela gráfica, para irse en una serie denominada *Biblioteca Sintética Aventuras*. Tapa, contratapa de la revista y portadilla de la obra inserta, en bicromía.

La primera de estas separatas o fascículos correspondió a «El delator», novela de Liam O'Flaherty con ilustraciones de Alberto Breccia.

El resto del contenido incluía series continuadas de producción local y norteamericanas e inglesas. Entre las nacionales destacaban: «Peter Fox lo sabía», basada en el personaje del famoso serial radiofónico de Miguel de Calasanz, dibujada por C. Raspaud hasta el no. 21 y continuada por Cotignola; «El último de los mohicanos», que ilustrara José Luis Salinas para *El Hogar* y que en esta republicación apareció saturada de texto. En el no. 23 Oscar Novelle realizó una versión de «El Santo», personaje de Leslie Charteris y en el no. 29, con guión de Julio Porter, Pedro Seguí encaró la realización gráfica de otro producto de la radio, esta vez en clave de comedia cómica: «La escuelita humorística».

Festeja la publicación el primer año de vida recién en el no. 60 (25 de no-

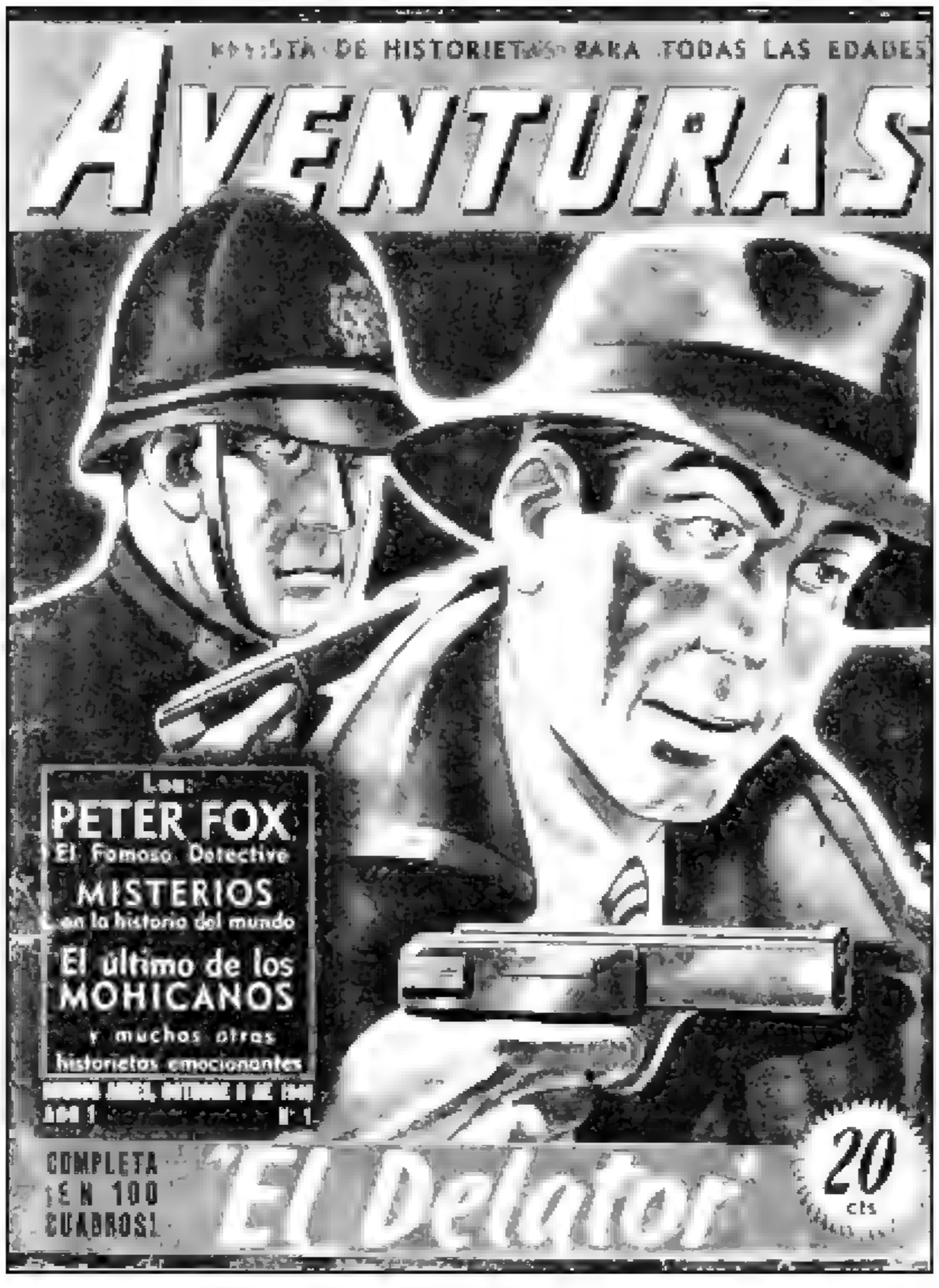


Figura 10: *Aventuras* no. 1.

viembre de 1947) con una aparición extraordinaria de cuarenta y ocho páginas que en el cuadernillo central y con 200 cuadros da a conocer «El jorobado de Notre Dame», dibujada por Alberto Breccia.

En el no. 104 se inicia «David Méndez, repórter» con dibujos de Giolitti, y en el no. 205 «Darío Malbrán, psicoanalista» de Julián Maldonado y Carlos Freixas, que finaliza en el no. 322, siendo el último personaje fijo de de la revista.

En el no. 323 se produce una modificación que luego de apariciones esporádicas sería la orientación definitiva: la *Biblioteca Sintética Aventuras* publica la primera versión fílmica con fotogramas, que aunque pretende pasar por fotonovela, simplemente son escenas escogidas con cierta ilación narrativa, acompañadas de abundante texto tipográfico.

A manera de referencia destacaron en el material extranjero «Los conjurados», «Dick Ferry», «Miss América», «Garth», «Lince» («The Spirit»), «Superman», «Buck Ryan, «Capitán Misterio», «Tom Green», «El Santo» (USA) y «Flor Carioca».

A partir del no. 67 (13 de enero de 1948) la tapa se imprime a cuatro colores y desde el no. 103 (20 de septiembre de 1948) la fotografía se adueña de la portada. En el no. 94 aumenta la cantidad de páginas de cuarenta, y vuelve a treinta y dos posteriormente; en el no. 898 (26 de marzo de 1951) ya en la crisis de papel, decrecen a veinticuatro. Al año siguiente, y por efectos de la crisis mencionada, en el no. 273 (14 de julio de 1952) cambia de formato: 19 x 13 cm, vertical, y retoma las treinta y dos páginas. Con el no. 299 (14 de julio de 1952) vuelve el formato inicial pero con veinte páginas, totalmente impresas en sepia, menos tapas.

Hacia el no. 400 (mayo de 1954) habiendo perdido la condición de revista de historietas, cambia el tamaño nuevamente (28,5 x 19 cm) y el nombre, que será *Cine Aventuras*. En el no. 520 (octubre de 1956) otra denominación remplaza este título: *Cine Visión*. Desaparece al finalizar el año.

Salgari

Publicación semanal de Editorial Abril aparecida el 18 de junio de 1947. Los cinco primero números tuvieron 16 páginas impresas alternadamente en colores y en distintas tonalidades de ro-

jo, en las que se realzaban el blanco y negro de las restantes.

El contenido era mayoritariamente de origen italiano, teniendo como base adaptaciones de obras de Emilio Salgari que se publicaban, como las restantes historietas, en episodios continuados; las primeras adaptaciones fueron «En las fronteras del Far-West», «El Corsario Negro» y «Los misterios de la jungla negra», dibujadas por Walter Molino, Franco Chiletto y Raffaele Papparella, respectivamente. «El terror de Allagalla» era una historieta de ciencia ficción debida a Walter Bagnoli. Completaban el elenco inicial «Gengis Kan», «El león de Damasco», «Sunda y Upasunda», «La gema del Rio Rojo» y «Trabuco y Trinquete» única representante argentina, humorística, de Luis Destuet.

Muy pronto, en el no. 6, se produjeron cambios: menos color, más páginas y nuevas series, entre ellas «Saturnino Farándula» de Pier Lorenzo de Vita. En el no. 26 (10 de diciembre de 1947) Luis Destuet comenzó una saga deportiva con «Cabecita de oro. Las hazañas deportivas de Roberto Cherro», que al finalizar fue seguida por «El aguilucho», con dibujos de Carlos Roume, y el «Toro Salvaje de las pampas», reseñando las vidas deportivas de Oscar A. Gálvez y Luis A. Firpo.

En el no. 33 (28 de enero de 1948) aparece desde sus primeras planchas «Misterix», de Paul Campani. Dos realizaciones italianas se agregan al contenido: «As de espadas» («L'Asso di picche») y «Hombres de la jungla» («Junglemen») de Pratt, Faustinelli y Battaglia en los números 62 (18 de agosto de 1948) y 121 (26 de octubre de 1949), respectivamente.

Muchas otras fueron las series que aparecieron a lo largo de la existencia

Figura 11: *Salgari* no. 1.

de *Salgari* hasta su desaparición con el no. 169 para transformarse en *Cinemisterio*. Entre ellas una norteamericana que pocos años después iba a ser puntal en las revistas de Editorial Codex con el nombre de «Justy»: «Búster, cazador de criminales», de Charles Biro, desde el no. 86 (22 de febrero de 1949).

La diagramación de tapa en los primeros treinta y tres números presentaba, directamente bajo el título, una serie; después hasta el no. 54, la historieta ocupó 3/5 de la tapa, y acompañó una ilustración al logotipo. Desde el no. 55 hasta el último (27 de septiembre de 1950) la ilustración cubrió toda la portada. Fueron dos los tamaños que tuvo

Figura 12: *Misterix* no. 1.

la revista, ambos de formato verticales: no. 1 al 53 (33,5 x 24 cm) y no. 43 al 169 (29 x 23 cm).

Misterix

Con el nombre del personaje de Paul Campani apareció esta revista el 3 de septiembre de 1948, publicada por la Editorial Abril con veinticuatro páginas, tapa y contratapa en cuatro colores y el resto en blanco y negro; de frecuencia semanal, recogía episodios continuados.

En la prolongada permanencia en el mercado de esta publicación es normal que se hayan sucedido épocas de esplendor y decadencia. El material del comienzo fue elegido entre los éxitos italianos del momento: el ya citado «Misterix»; «Fuera de la ley» –proveniente de *El Pato Donald* y con solo dos apariciones–; «Jim Toro» (A. Lavezzolo-E. Dell Acqua) de Editrice Dardo; «Amok» (C. Solini-A.Canale) en coproducción de Edizioni Agostino della Casa-Dardo y, a partir del no. 3, «Pantera Rubia» (G. G. Delmasso-E. Magni) de Casa Editrice ARC, inspirada en el personaje norteamericano Sheena, pero mucho más hermosa y erótica.

Este conjunto es engrosado con «Kansas Kid» (Carlo Cossio) y el primer material nacional, «Trabuco y Trinquete» (L. Destuet) que fue generado, como el personaje que dio nombre a la revista, en otra publicación de la casa, la recordada *Salgari*.

La permanencia del material es estable y recién se producen cambios a partir del no. 143 con la inclusión de «Kim de la nieve» (Faustinelli) y «El gran diablo» (D. Battaglia). En el no. 167 se estrena «El cacique blanco» (H. Pratt).

Es en el no.176 (1 de febrero de 1952) donde tiene comienzo el personaje que inaugura una nueva tendencia en la publicación, con guión de Héctor G. Oesterheld y dibujos de Paul Campani: «Bull Rockett». Dibujarlo es tarea que prosigue tres años más tarde el joven Francisco Solano López.

El siguiente número es donde se adopta la tradicional diagramación con historieta en tapa que se mantuvo muchos años. Ya había reducido el formato en el no. 173.

Con la irrupción de «El sargento Kirk» en el no. 225 la revista acelera la inclusión de nuevos personajes de producción local, y así aparecen «Fuerte argentino» (J. Almada-W. Ciocca); «Drake, el aventurero» (C. Freixas), «Pat Brando» (Martino), con el agregado de «Mike Hammer», de origen estadounidense (Mickey Spillane-Ed Robbins). Otros personajes posteriores fueron «El Implacable», «Joe Gatillo», «Capitán Caribe», «Johnny Rosco».

La aparición de «El sargento Kirk» marca también la inauguración de una nueva estética dentro de la editorial, impuesta por Hugo Pratt, que pronto es seguida por otros artistas y en otras publicaciones. Es la viñeta alargada, apai-

sada, creación de Milton Caniff, pero que Pratt lleva hasta el extremo de la posibilidades, con primerísimos planos y gran profundidad.

A partir del no. 687 (12 de enero de 1962) sale a la calle con el sello de Editorial Yago, pues Abril se despende de las publicaciones de historietas. Un nuevo empuje se nota en el título, que se refuerza con la inclusión en el plantel de colaboradores, de Alberto Breccia, Carlos Vogt, Arturo del Castillo, Juan Arancio, Leopoldo Durañona, José Muñoz y Ray Collins. Las tiras más destacadas de este período son «Mort Cinder», «Capitán Cormorant», «El Quebrado», «El Embajador», «Precinto 56», «Wheeling» y «Garret, el montaraz», entre otras.

El último número es el 859 del 21 de mayo de 1965. Formatos: no. 1 al 172 (23 x 30 cm); 173 al 565 (15 x 23 cm); 566 al 689 (15 x 20,5 cm); 690 al 712 (14,5 x 20,2 cm); 713 al 724 (13,3 x 19,5 cm) todas en horizontal, y a partir del 725 al 815 (21 x 15 cm); 816 al 847 (26 x 18 cm); 848 al 859 (22 x 14 cm) en vertical.

Los números especiales recibían la denominación de *Supermisterix*. Son publicados 17 números por Editorial Abril desde noviembre de 1953, y se agrega «Yago» una veintena desde agosto de 1962. En estos últimos Oesterheld produjo «Watami», «Santos Palma», «Los Marcianeros» y «Lobo Cruz».

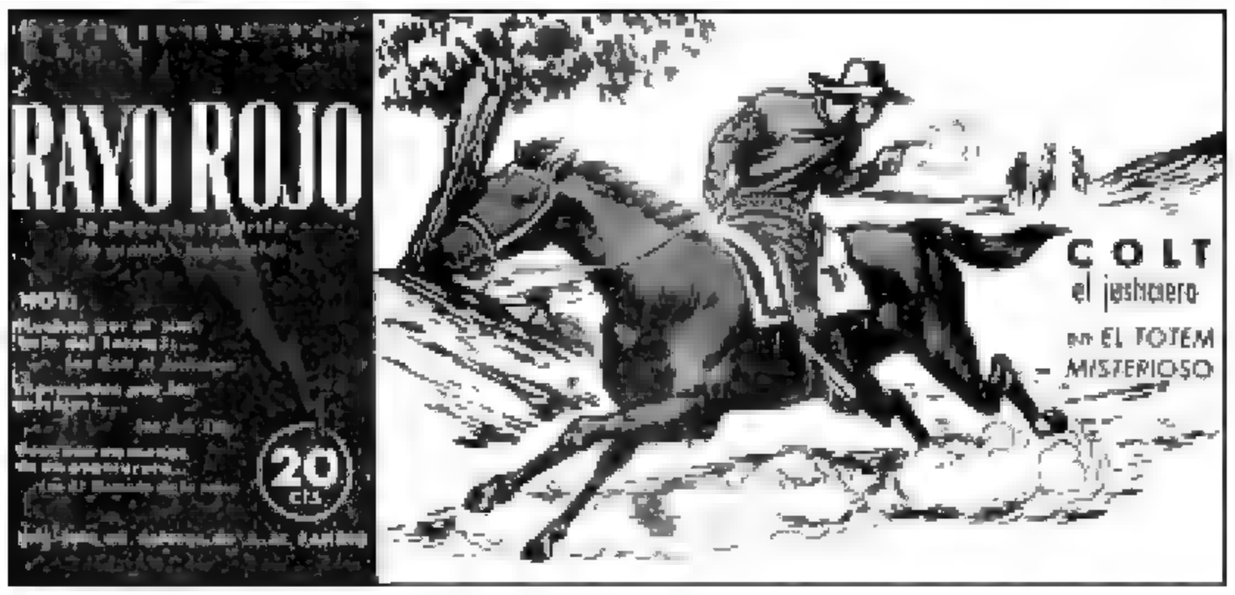


Figura 13: *Rayo Rojo* no. 1.

DESCUBRE SU ORIGEN EL SUPERHOMBRE
EN LA VIOLENTA EXPLOSION ATOMICA
QUE DESTRUYE EL PLANETA KRYPTON
Sólo un niño sobrevive a la horrenda explosión
Sálvase a bordo de un super proyectil cósmico
LA REVISTA DEL
SUPERHOMBRE
40 cts.
AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN

Figura 14: *La Revista del Superhombre* no. 1.

La Revista del Superhombre

Esta publicación de Muchnik Hnos. S.A. se editó a partir del 10 de enero de 1950, con veinticuatro páginas que incluían tapa, contratapa y doble página central en cuatro colores; el resto en blanco y negro.

Semanalmente presentó episodios completos de «Superhombre» («Superman») y «Murciélago» («Batman») más episodios continuados, en realidad fraccionados de «El capitán Carter y sus jóvenes comandos», «Tommy Futuro», «El mago Zatara» y «Vigilante», personajes todos de los *comic books* publica-

dos por National Comics Publications, Inc. (luego D.C. Comics, Inc.) de Estados Unidos.

Con el transcurso de las semanas, otros personajes de la empresa norteamericana ocupan las páginas de la revista. Algunos de ellos son «Flecha Verde», «Congo Bill», «Rodeo», «Superpibe», «Hacha Brava», «Rex Truemo», «Venado», «Jimmy Olsen», «Los gemelos Gatillo», «Rex, el perro maravilloso».

Pocas son las producciones nacionales: en el no. 24 (20 de junio de 1950) comienza «El misterio de Pedro Vargas», con argumento de Mario B. de Quirós y dibujos de Guillermo Camps; en el no. 32 (15 de agosto de 1950) aparece «Carlitos el pegador» de Jasca y Carlos Clemen; con dibujos de Alberto Salinas y textos de Edgardo Pareto. A partir del no. 37 (19 de agosto de 1952) se edita «Capiango» y, con argumento de Gustavo Cabral y dibujos de Horacio Porreca, empieza en el no. 140 (9 de septiembre de 1952) la versión historietística de «Lucho Villegas, el detective porteño», anterior folletín.

En sus más de diez años de existencia la revista presenta sucesivos cambios, además de diferentes formatos. Desde el no. 147 (28 de octubre de 1952) todas las páginas son en colores, y se inician las historietas en tapa; luego vuelve el formato anterior con páginas interiores en blanco y negro.

En el no. 188 se distingue en tapa el nombre de un personaje en detrimento del título de la revista, con la sola publicación de episodios completos.

Antes de finalizar el año, se vuelve a destacar el nombre de la revista, con inclusión de episodios continuados. En el no. 247 (octubre de 1954) pasa a ser mensual, con episodios completos en treinta y dos páginas que llegan a sesenta y ocho.

En el no. 305 (agosto de 1959) se produce la última transformación: el nombre se remplaza por *Superman*, impresa en colores, con gran similitud a los *comic books* originales, llegando así hasta su desaparición a comienzos de 1960.

Formatos: no. 1 al 106 (29 x 22,5 cm) vertical; no. 107 al 166 (26,5 x 20 cm) vertical; no. 167 al 252 (25 x 16,5 cm) vertical (con retorno al anterior); no. 253 al 290 (12,5 x 19,5 cm) horizontal; no. 291 al 304 (14,5 x 22,5 cm) horizontal; no. 305 (26 x 17,5 cm) vertical.

Inicialmente en forma anual, luego en períodos más cortos, aparecen números especiales. El primero es el *Libro de Vacaciones 1950/51*, en formato vertical (17,5 x 25 cm) con 144 páginas (12 en colores) que aparece en noviembre de 1950. Los siguientes especiales de este título (tres, 1951/52 al 1954/55) son también en formato vertical pero de 14,5 x 22 cm al igual que el *Álbum Extraordinario de Vacaciones 1955/56*.

A partir del *Álbum de Vacaciones 1956/57* (enero de 1957) el formato es apaisado (14,5 x 22,5 cm) y se mantiene permanente tanto para los *Álbumes Extraordinarios de Vacaciones* como para los *Álbumes Extraordinarios*.

Puño Fuerte

Publicación semanal de Editorial Manuel Láinez, iniciada el viernes 1 de septiembre de 1950; impresa en negro, salvo primera, centrales y últimas páginas; episodios continuados.

El número uno se inicia en página tres con un homenaje a San Martín, en el Año del Libertador; «Puño Fuerte», con dibujos de Franz W. Guzmán; «Rob el

Valiente» (Lucien Nortier-Francia); «Puño Blando», humorística; «Dick Tracy, detective» (Chester Gould-Estados Unidos); «El enmascarado justiciero» («The Lone Ranger», Charles Flanders-Estados Unidos); «Poncho Libertas» (guión de Marijac, dibujo de Le Raillic-Francia) «Tao el hombre fiera» («Ka'a'nga Jungle Lord-Estados Unidos), «Joe Jinks Manager» –luego «Rubio Kayoe, campeón»– («Sam Left»-Estados Unidos). Acompañan a las historietas secciones deportivas, entre ellas «Desfilan los cracks» (luego «Galería de estrellas», con figuras del cine, radio y teatro), con caricaturas de Américo Serrano.

En el no. 13 (24 de noviembre de 1950) comienza «Flecha de oro» («Straight Arrow»-Estados Unidos: tiras diarias, por Certa y John Belfi, *comic book* por Fred Meagher). Al terminar «Rob el Valiente» se presenta en el no. 23 (2 de febrero de 1951) «Laredo ranger de Texas» («Laredo Crockett», Bob Schoenke-Estados Unidos). «Bum-Bum» (cómica) remplaza a «Puño Blando» (no. 46, 13 de julio de 1951).

En el no. 54 (7 de septiembre de 1951) se continúa en Argentina la producción de «Poncho Libertas», con dibujos de Oscar Novelle. El personaje «Puño Fuerte» concluye el 11 de abril de 1952, y comienza en el siguiente número 86 una serie francesa, «Sam Billie Bill», rebautizada como «Sam Puño Fuerte» (guión de Jean Oliver y dibujos de Lucien Nortier). «Muerte y sangre en el mar», con dibujos de Franz Guzmán se publica a partir del no. 125 (16 de enero de 1953), y ocupa el lugar de «Tao, el hombre fiera». Otra producción de Guzmán pero humorística, «Tamalito», remplaza a «Bum-Bum» en el no. 163 (9 de octubre de 1953). En el no. 180 (5 de febrero de 1954) da inicio «Dos ases del deporte», con dibujos de E. Iglesias. Al concluir «Muerte y sangre en el mar» hay un corto intervalo ocupado por «La isla embrujada» (Oscar Novelle) entre los números 184 y 194, para, desde el número siguiente (21 de mayo de 1954) dar comienzo «Marlín, el vagabundo del mar» (George Shedd-Estados Unidos).

Proveniente de *Tit-Bits*, en el no. 201 (1 de julio de 1955) aparece en las páginas centrales en colores «Kevin el denodado» («Kevin The Bold», Kreigh Collins-Estados Unidos). En los números 252 y 273 finalizan «Marlín el vagabundo del mar» y «Dos ases del deporte», respectivamente, y se inicia en el no. 275 (2 de diciembre de 1955) una serie itálica: «Los tres Bill», dibujada entre otros, por Rinaldo Roy D'Ami.

Entre febrero y octubre de 1957 concluyen muchos personajes característicos de la revista: «Flecha de oro» (331), «Tamalito» (354), «Rubio Kayoe» (356), «Kevin» (357), «El enmascarado justiciero» (359) y «Poncho Libertas» (366).

Toman la posta «Utak», entre el no. 332 (15 de febrero de 1957) y el 352 y «Pepe Ginebra» («Cherry Brandy», Roy D'Ami - Italia) entre el no. 353 (12 de julio de 1957) y el 388; «Sexton Blake» (inglesa), «Extraño mundo futuro» (*comic book* de ciencia ficción-Estados Unidos) y «La hija de la jungla» (*comic book*-Estados Unidos) son series que se presentan en episodios completos, que alternan entre los números 358 (16 de agosto de 1957) y 383. También en esta época se publican series unitarias de episodios completos o continuados por pocos números y dos humorísticas, «Travesuras de A y B» y «El Reverendo», am-

Figura 15: *Fantasía* no. 1.

bas de corta vigencia, y queda firme una tercera, «Fulanito», desde el no. 358.

Los aires renovadores incluyen un cambio en el diseño de tapas. Hasta el no. 362 es característico el marco negro con logotipo y cartelera en amarillo, en que resalta la reproducción de un cuadro original de las series. A partir del no. 363 (20 de septiembre de 1957) un ilustrador se encarga especialmente de las portadas: Leandro Sesarego. Posteriormente en sucesivas etapas, toman la tarea Walter Fahrer, Ángel Borisoff, Enrique Cristóbal, Carlos Casalla, Julio Álvarez, Alberto Balbi, José Clemen, David Mangiarotti. En el no. 371 (15 de noviembre de 1957) desaparecen las páginas en colores.

En el no. 382 (31 de diciembre de 1958) concluye «Los tres Bill», y se inicia «Operación Boomerang», de producción nacional, sin mención de autores, aunque un cambio de dibujante (392) permite reconocer a Oscar Novelle.

Entre el no. 392 (11 de marzo de 1960) y el 402 se publica «Bob Mallard», francesa, con dibujos del español Francisco Hidalgo.

«Steve Roper» (Allen Saunders y Williams Overgard-Estados Unidos) comienza en el no. 403 (27 de junio de 1958); a partir del no. 409 (8 de agosto de 1958) se revierte la tendencia de la casa, con mayor cabida al material nacional. Desde ese número se dan a conocer «Rash Nelson», guión de Pilo Mayo, dibujos de Rodolfo Zalla, y «¡Atención! ¡Llama Interpol!», con argumentos de W. L. Eisen y realización gráfica a cargo de I. Ballesteros. Al concluir esta última es sucedida por «Cánada Grey», guiones de H.G. Solanas y dibujos de Nansen y luego Santángelo. Posteriormente Vergé realiza los textos, con dibujos de J. C. Medrano y, más tarde de David Mangiarotti. En el no. 422 concluye «Sam Puño Fuerte» (7 de noviembre de 1958); desde el no. 427 (12 de diciembre de 1958) al 492 se edita «Mate cosido», argumento de V. Muguerza y dibujos de José Salomón.

«Cabo Savino» llega a las páginas de *Puño Fuerte* en el no. 455 (26 de junio de 1959), con guiones de H. G. Solanas y dibujos de Carlos Casalla; entre los números 479 y 495 este último es remplazado por Julio Álvarez. Concluyen en el no. 468 «Steve Roper» y «Rash Nelson».

«Lindor Covas, el cimarrón», de Walter Ciocca, se publica a partir del no. 493 (18 de marzo de 1960), con la reimpresión del material de *La Razón*.

Entre los números 499 (29 de abril de 1960) y 507 se desarrolla «William Burnet», con argumento de N. Bruni y dibujos de Alberto Balbi. Entre el no. 503 y 516 se reditan las tiras iniciales de «Cabo Savino», que en 1954 habían aparecido en *La Razón*.

«Dick Tracy» y «Laredo» llegan hasta el no. 520. Desde el siguiente (30 de

septiembre de 1960) se publican episodios completos (uno por número). Además de los conocidos se produce «Teniente Craig», con guión de M. Bruni y dibujos de Hugo Tombolán; «Lindor Covas» sigue continuada en retiraciones de tapa y contratapa.

El no. 530 (2 de diciembre de 1960) es el último de los semanales. Formatos (siempre apaisados) del 1(1 de septiembre de 1950) al 70: 17,5 x 13 cm; del 71 (4 de enero de 1952) al 374: 17,5 x 12,5 cm; del 375 (13 de diciembre de 1957) al 451: 17 x 12 cm y del 449 (15 de junio de 1959) al 530: 17 x 13,5 cm. Páginas: del 1 al 30: 84; del 31 (30 de marzo de 1951) al 68: 68; del 69 (21 de diciembre de 1951) al 468: 52; del 469 (2 de octubre de 1959) al 530: 36.

Números especiale.s Con igual formato de la revista semanal, a partir de 1952 a principios de mayo de cada año, luego en forma discontinua, se publican numeradas ordinalmente catorce ediciones con la denominación *1er.* (*2do.*; etc.) *Suplemento de* con episodios completos de la series enunciadas y otras de la editorial: los siete primeros con 260 páginas, los restantes con 196. El decimotercero aparece en abril de 1959; el decimocuarto no registra fecha de aparición.

Álbumes. Comienza en enero de 1961 con el no. 531 la publicación de álbumes de historietas completas, de aparición mensual, luego bimestral y por último discontinua. El formato es vertical, inicialmente 26 x 17 cm, luego 27,5 x 20 cm. Tienen al comienzo 100 páginas, después 68.

¡Patricia Pálvora en acción! Atentado criminal interrumpe filmación
LOBO DE MAR NOLAN ENVUELTO EN EL ROBO DE VALIOSOS JADES TRAIDOS DE LA CHINA
Rex Trueno
Hazañas
BOLETIN EXTRA
30 cts.
Rex Trueno limpia a Meseta de bandidos
El milagro de la silla que podía predecir el futuro ocultaba ana ingeniosa y espectacular estafa
Logra Halcón Negro destruir las maniobras del temible Bat Baron

Figura 16: *Boletín Extra* no. 1.

Figura 17: *Puño Fuerte* no. 1.

En esta etapa, además de material extranjero –«Big Ben Bolt», «Johnny Hazard», «Steve Roper», «Steve Canyon», etc.–, se producen algunas series locales: «Bi-Bi» (José Clemen), «Poncho Libertas» (Muguerza y José Salomón), «Río Kid» (Julio Álvarez), «Cánada Grey» (H.G. Solanas y Mangiarot-

Figura 18: *Lanza Brava* no. 1.

ti), «El hombre del rifle» y «Silver Kent el infalible» (Eugenio Mandrini y Osvaldo Taló), «El canadiense» y «Cruz Peralta, el nutriero» (Ascanio), «Aventuras de John C. Raffles» (David Borisoff), «Jim Dallas» (Eugenio Mandrini y Carlos M.Escalada), «N. B. Keene» (Armando Vecchione y Octavio Oscar), «El sargento Robles» (Eduardo Miranda), «Cóndores criollos» (Miguel A. Repetto). El último número detectado es el 586 del año 1971.

Lanza Brava

A partir del 14 de junio de 1951 aparece esta publicación de Editorial Láinez, de formato apaisado (17,5 x 8,5 cm), en la que en su primer número: «Manzar, el indio blanco», «Aventureros», «Jim de la jungla» –en la doble página central en colores–, «Vic Flint», «Sitting Bull, el último siux», con dibujo de Fernand. En el no. 20 comienza «Halcón Rojo» en lugar de «Manzar». Ambas series de *comic book* se alternan hasta el no. 70.

En el no. 21 (1 de noviembre de 1951) comienza «John Wayne» y en el no. 71 «Flamingo la gitana» (de Ruth Roche y John Thorton) y «Lanza Brava», con texto y dibujo de J. A. Vergé. En 1953 nuevas series: «Roberto un as del deporte», con dibujo de A. Romero, «Rusty Riley» de Frank Godwin, «Cadetes siderales».

En el no. 202 comienzan nuevas series bajo un nuevo formato: apaisado, pero de 17,5 x 12 cm. «Lanza Brava» deja de producirse por Vergé y se toma la serie de los primeros números «Halcón Rojo», cambiando su nombre por el que da título a la revista. Comienzan «Lili la dama del espacio», «Álvaro el bucanero», «El rey del pedal», «Red Coleman», continuando «Vic Flint». Posteriormente aparecen el «Capitán Carmorant», con dibujo de R. Bandin y «La estrella del circo»; también «Rio Kid», volviendo a producirse «Lanza Brava» por Vergé.

Algunas de las últimas series que publica la revista son «El hijo del Zorro», «Paul y Paulette» (ambientada en París en 1793) y «Hondo» (en el *far west* norteamericano). Sus ediciones cierran en 1957.

Hora Cero Suplemento Semanal

Ya impuestas en el gusto del lector *Frontera* y *Hora Cero*, Héctor G. Oesterheld pone en la calle la representante de la fórmula del *continuará* entre las publicaciones de Editorial Frontera. Lo hace el 4 de septiembre de 1957, con el concurso inicial de Hugo Pratt, Francisco Solano López y Arturo del Castillo, para dar vida gráfica a sus guiones en las series «Ernie Pike», «El Eternauta» y «Randall the Killer», respectivamente.

La revista tiene formato apaisado (19,5 x 26 cm), con dieciséis páginas impresas en negro, al igual que las portadas, realzadas con un color diferente cada cuatro entregas, hasta el no. 96. Desde el siguiente (8 de julio de 1959) se imprimen en colores, coincidiendo con un aumento de páginas que llegan a veinticuatro; finalmente, a partir del no. 107 se reducen a veinte. Las tapas fueron ilustradas inicialmente por Hugo Pratt, Solano López y C. Roume; luego Bertolini, D. Haupt, Schiaffino, Moliterni, Vogt, Repetto, Horvath.

En el no. 7 (16 de octubre de 1957) se agrega «Nahuel Barros» al elenco inicial, con dibujos de Carlos Roume. Se publican hasta el no. 24 y luego entre los no. 65 (26 de noviembre de 1958) y 101.

Del no. 13 (27 de noviembre de 1957) al no. 36 se publican historietas completas bajo la denominación «Los impactos de *Hora Cero*», todas ellas –salvo una de Jorge Mora– con guiones de HGO y varios dibujantes: Solano López, Roume, Pavone, Estévez, Guibe, Schiaffino, Cristóbal, Moliterni, Bertolini. Sin el título genérico, pero cumpliendo igual función, se intercala «Lobo Conrad», con dibujos de

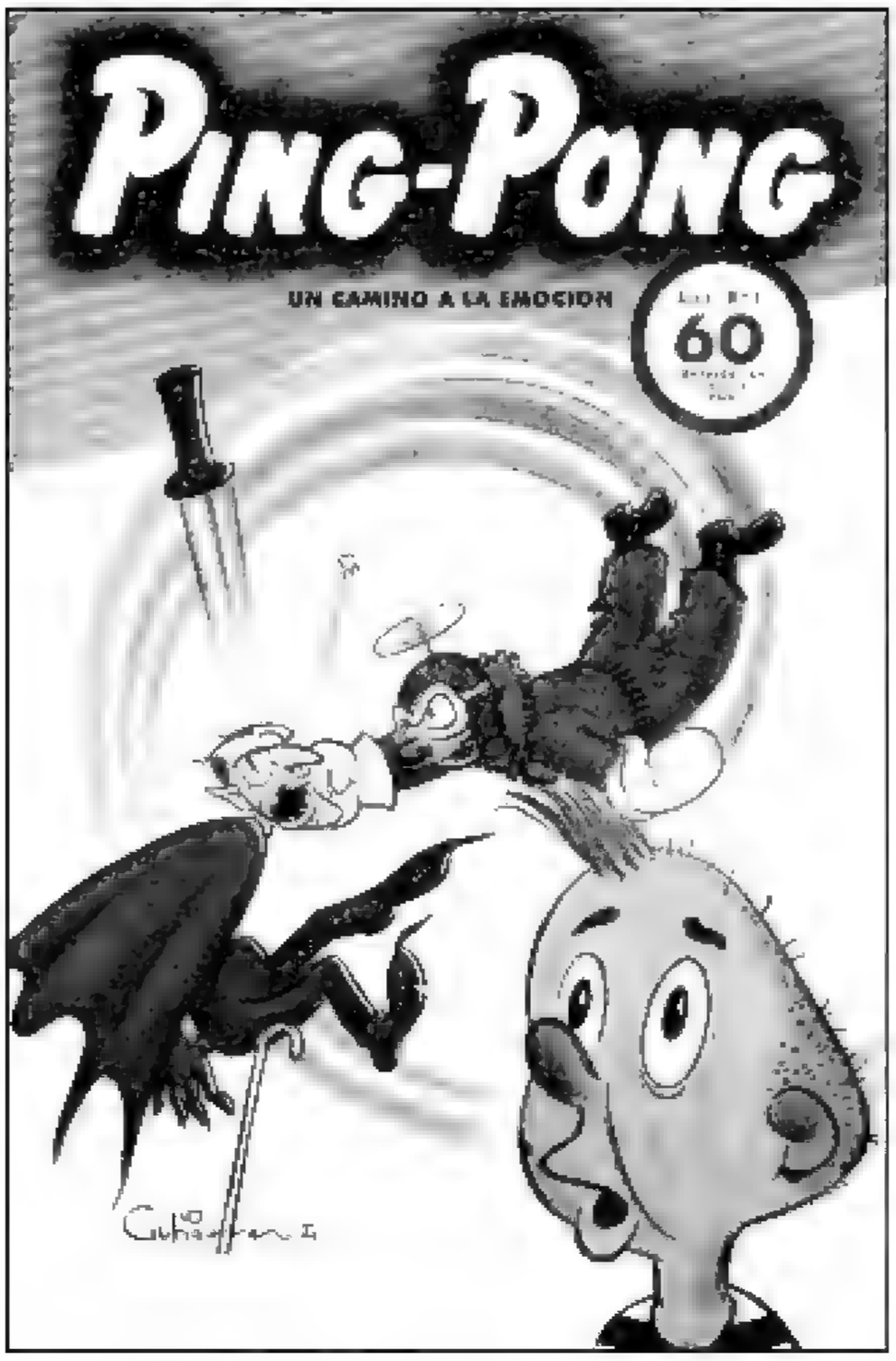


Figura 19: *Ping-Pong* no. 1.

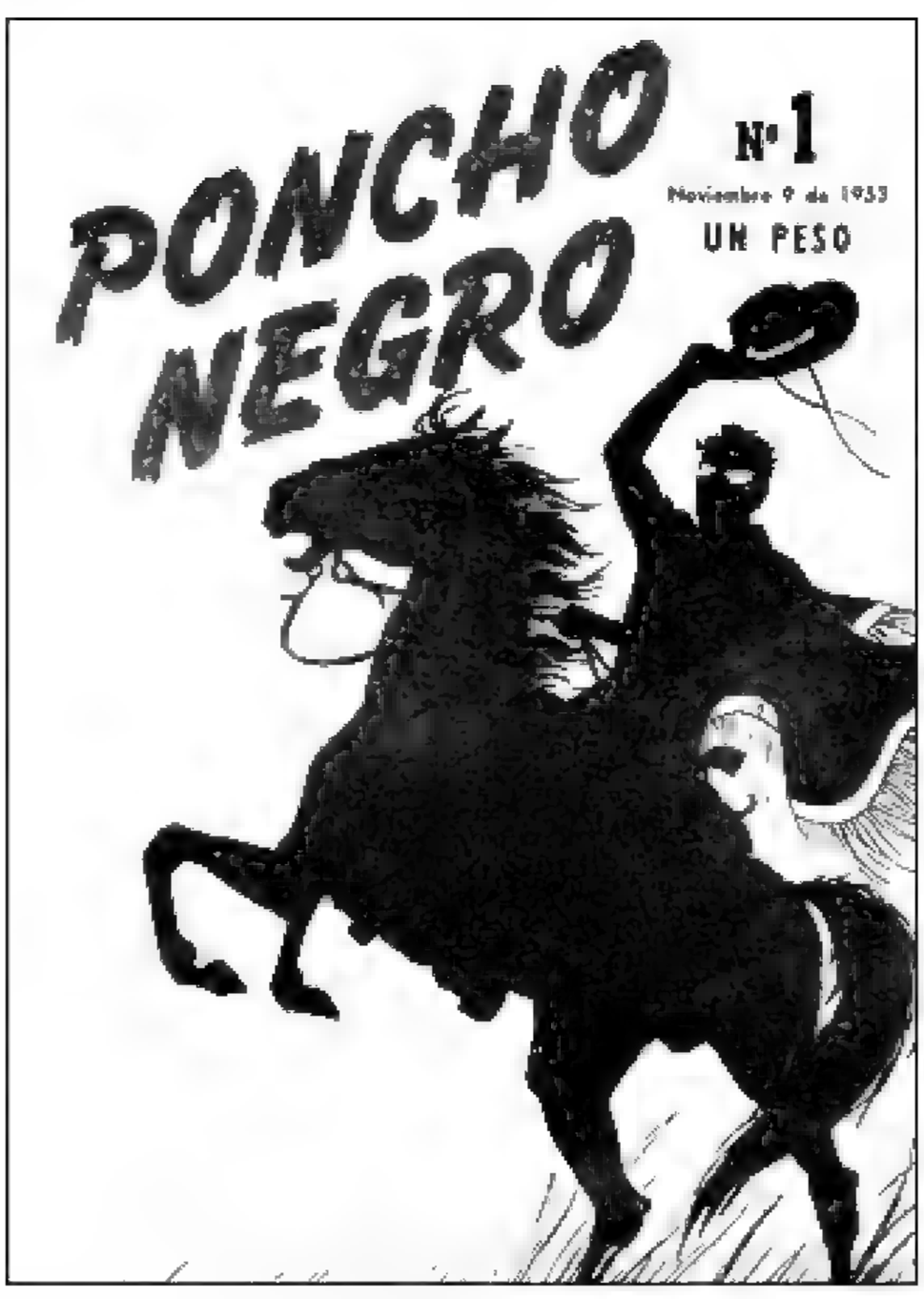


Figura 20: *Poncho Negro* no. 1.

Figura 21: *Hazañas* no. 1.

Hugo Pratt (no. 22, 29 de enero de 1958).

En el no. 21 (22 de enero de 1958) comienza un episodio de «Ernie Pike» titulado «Lord Crack». La envergadura del protagonista hace que haya nuevos episodios, para en el no. 61 (29 de octubre de 1958) tomar la serie el nombre de «Lord Crack». Desde el no. 37 los dibujos son de Pratt y Bertolini, quien queda a cargo de la serie a partir del no. 45. En el no. 53 dibuja Moliterni, hasta el no. 83 (1 de abril de 1959), cuando la serie se discontinúa. Un último episodio se produce entre los nos.111 (14 de octubre de 1959) y 116 con dibujos de Jorge Flores.

En el no. 37 (14 de mayo de 1958) comienzan dos series: una nueva creación de Oesterheld, con dibujos de D. Haupt: «Cayena», y otra iniciada en *Misterix*: «El sargento Kirk», con dibujos de Hugo Pratt. «Cayena» termina en el no. 85(15 de abril de 1959), «Sargento Kirk» concluye con la revista en el no. 116. Desde el no. 91 (27 de mayo de 1959) Moliterni remplaza a Pratt hasta el 103. No aparece el personaje entre los números 104 y 106. A partir del no. 107 hasta el final se hace cargo de la parte gráfica Porreca.

En el no. 65 (26 de noviembre de 1958) concluye «Randall» y entre el 73 y 76 se desarrolla una corta unitaria: «Combate», de Oesterheld-Colonnese. «Ernie Pike», absorbido antes por «Lord Crack», recomienza con episodios autoconclusivos –salvo el publicado entre los números 90-92– a partir del no. 84 (8/4/59); concluye definitivamente en el no. 110. Variados son los dibujantes de esta etapa: Moliterni, F. Guzmán, Porreca, Colonnese, Schiaffino, D. Haupt, Horvath, Fahrer, Breccia («Gas», tres planchas), Sesarego, Estévez, Martínez, Olivera y Ernesto García.

En el no. 86 (22 de abril de 1959) comienza «Sherlock Time», de HGO y Alberto Breccia; concluye en el no. 104. «Patria vieja» aparece en episodios autoconclusivos: no. 97 (8 de julio de 1959) y 104 con dibujos de Roume (guión de J. Mora para el primero, HGO para el segundo). En los nos. 103, 109 y 110 dibujos de Juan Arancio con guiones de Oesterheld.

Desde el no. 98 (15 de julio de 1959) hasta el 111 se publican historietas unitarias (salvo los nos. 106 y 108). Los textos son de Oesterheld para catorce

Figura 22: *Dragón Blanco* no. 1.

Figura 23: *Hora Cero Suplemento Semanal* no. 1.

pancho lópez
Revista semanal • Año I N° 1 • Buenos Aires, 9 de Septiembre de 1957
$1.-
Una publicación de la EDITORIAL CODEX S. A. • Director: PEDRO ORTIZ BARILE
El Santo
LESLIE CHARTERIS
JOHN SPRANGER
SERÁ EL GOLPE MÁS SENSACIONAL EN UNA ADICIÓN DE PESOS Y RESPLANDECIENTE!
¡DINERO!
¿MÁS LEJOS QUE EL DINERO, SEÑOR GLOCK?

Figura 24: *Pancho López* no. 1.

episodios; Jorge Mora realiza cuatro –uno de ellos, «Fantasmas», con dibujos de Breccia– y el restante pertenece, guión y dibujo, a Horianski. Otros dibujantes fueron Repetto, Arancio, Schiaffino, Vogt, Martínez, Roume, Estévez, Olivera, Sesarego y Lito Fernández.

En el no. 104 (26 de agosto de 1959) comienza «Cachas de oro» (Oesterheld-Vogt), que concluye en el no. 116.

La última serie de la revista es «Pilotos de prueba», entre los nos. 105 (2 de septiembre de 1959) al 114, con dibujos de D. Haupt y guiones de Jorge Mora.

«El Eternauta» concluye en el no. 106 (9 de septiembre de 1959), y le sobrevive la revista por apenas diez números.

Pancho López

Esta revista de la Editorial Códex apareció el 9 de setiembre de 1957. Toman su nombre de una canción muy en boga de aquella época.

De aparición semanal su formato inicial era vertical (22 x 29), con veinticuatro páginas impresas en blanco y negro; también la tapa en sus cuatro primeros números careció de colores, e incluyó en su mitad inferior la historieta norteamericana «El Santo», de Leslie Charteris con dibujos de John Spranger.

Desde el número cinco una ilustración única ocupó la tapa, realzada por un marco de distinto color en cada aparición, donde se veía el personaje del título en actitud de saludo; finalmente a partir del número diez (12 de noviembre de 1957), cambió el formato (apaisado 14,50 x 22,50 cm) y la ilustración de tapa era realizada en colores. El número de páginas aumentó a treinta y seis.

En cuanto al contenido, además de la serie ya apuntada aparecían «Scout Rover» y «Ray Kent», ambas de Héctor G. Oesterheld, bajo los seudónimos J. Lerena y Gilbert y con los dibujos de Luis Domínguez y Eugenio Zoppi, respectivamente; «Bajo la Cruz del Sur», sin mención de autores; «Li'l Abner» de Al Capp (Estados Unidos) y el personaje que daba nombre a la revista, «Pancho López», guión de Abel Santa Cruz con el seudónimo Lépido Frías y dibujos de Alberto Breccia. Al cambiar el formato se agregó la adaptación de una obra completa por número; al margen de esto y las entregas autoconclusivas de «Pancho López», las demás series eran continuadas. Desapareció en 1958.

HISTORIA

El *fumetto* y la historieta argentina

Norberto Rodríguez Van Rousselt
Investigador, Buenos Aires, Argentina

Resumen

El fumetto *apareció con fuerza en la década del treinta en Argentina a través de* El Tony. *Curiosamente otro nombre italiano (César Civita) funda una nueva y poderosa editorial, Abril, que introduce en sus revistas a la vieja escuela del* fumetto *y abre la puerta a la nueva generación. Parte de ella emigra al país. Varias editoriales son atraídas a publicar* fumetti *debido a la repercusión que obtenían. Asimismo había desde el comienzo del siglo XX varios dibujantes inmigrados casi desde su infancia y que tuvieron una gran trayectoria. Los italianos de las dos etapas inmigratorias se fusionan con los artistas y escritores locales. Luego llega la decadencia de la historieta argentina y su resurgir en la etapa de la década del setenta. Las revistas de Columba y Record descubren el negocio exportador del medio cuyo destino principal es Italia. Esta vez el viaje es a la inversa, aunque Record toma algunos materiales italianos para editar aquí y a su vez cuenta con guionistas que son ilustrados por argentinos. La dictadura militar provoca que algunos dibujantes argentinos emigren a Italia y resto del mundo. Hoy la historieta argentina se ha vuelto internacional y, salvo vanos intentos, no se edita en el país. Pero a través de los años con Italia se produjo algo que se asemeja a una simbiosis.*

Abstract

The fumetto appeared with force in the decade of the thirty in Argentina through El Tony. Surprisingly another Italian (Caesar Civita) founds a new and powerful editorial, April, that introduces the old school of the fumetto in its magazines and opens the door to the new generation. A part of those emigrates to the country. Several editorials are attracted to publish fumetti due to the repercussion that they obtained. Also there was from the beginning of the XX century several artists immigrated almost from their childhood and who had a great trajectory. The Italians of the two immigration stages fuse with the artists and local writers. Then the decadence of the Argentinean comic and its resurrection in the decade of the seventy arrive. The magazines of Columba and Record discover the business of the media export whose main destination is Italy. This time the trip is to the inverse one, although Record takes some Italian materials to publish here and has writers whom are illustrated for Argentinean. The military dictatorship provokes that some Argentinean artists emigrate to Italy and rest of the world. Today the Argentinean comic has become international and, except for vain intents, is not published in the country. But through the years with Italy something that resembles to a symbiosis took place.

En ese universo multiestelar de la historieta que fue *El Tony*, el *fumetto* desembarcó en 1939. La decana de la historieta nacional había comenzado su andadura en 1928 con producciones propias y materiales de los *comic-papers* británicos.

El semanario es tomado por las tiras y *comic books* yanquis en una rápida operación de limpieza que desplaza a la ñoña escuela inglesa, pero dejando en pie los productos de la casa.

En febrero de 1939 aparece «El misterio de la jungla negra» (E. Salgari-G. Moroni Celsi), en marzo «Los tigres de Mompracem» (E. Salgari-E. Dell'Acqua) seguida a fines del año por «Saturno contra la Tierra» (Zavattini-Pedrocchi-Scolari), serial que tuvo su éxito en Estados Unidos y en Argentina una redición en *El Pato Donald* más una novelización con dos tomos en *Pequeños Grandes Libros*, ambas publicaciones de Abril.

El material italiano hizo pie inmediatamente con estos pasos, sea por simpatía idiosincrásica u otra circunstancia fortuita. Lo real es que trajo una forma de encarar el medio diferente, más pausado en su transcurrir, más lógico y con narración más fluida, sin saltos bruscos en ella, de transcurrir más moroso.

Patoruzú adhiere al nuevo curso con «Kit Carson» (F. Pedrocchi-R. Albertarelli) en sus páginas infantiles, mientras que el resto, numeroso, de las revistas del mercado siguen produciendo algunos trabajos propios y las sempiternas tiras americanas. Eso sí, el material inglés desaparece por completo de la edición argentina.

Vosotras, tradicional revista femenina, a mediados de la década del cuarenta obtiene un éxito de ventas notable gracias a la edición de «Corazones enemigos» y su secuela «Orietta» (Delly-W. Molino) preparando el terreno de los *fumetti* románticos.

Una futura importante editorial inicia sus actividades en 1939 con materiales Disney y con un capital declarado de $ 90 000 –unos 22 000 dólares de la época– fundada por César Civita, uno de tres hermanos de origen ítalo-hebreo refugiados en distintos países de América que huyeron del fascismo.

César, ex directivo de la Casa Mondadori de Milán, crea *El Pato Donald* casi en el mismo momento en que la factoría Dante Quinterno lanza *Patoruzito*, semanario que también tendrá *fumetti*. En ella se versionó el famoso «Virus» de Walter Molino.

Civita, a través de *El Pato Donald* muestra una gran cantidad de la pro-

ducción del *Topolino* de Mondadori, donde descuella como guionista Federico Pedrocchi, italiano nacido en Buenos Aires y muerto en un bombardeo durante la segunda guerra mundial. Esto desplazó el material norteamericano de la Dell Publishing Inc. y provoca la reacción de la empresa Disney que amenaza con retirar la licencia.

En Italia Civita había organizado el semanario *Salgari* años antes para Mondadori, que justo en esos momentos reflotó el proyecto. Este es inaugurado en Argentina en 1947 y a través de él se canalizan los *fumetti*, salvando la situación.

A todo esto, en el mercado argentino nuevas historietas peninsulares son publicadas. *Aventuras* (Ed. Aventuras) y *Sucesos* (Ed. C. Clemen) encabezan la competencia, seguidas por Editorial Codex en 1951 con *Pimpinela* y *Sabú*. Así son conocidos en el país Pier Lorenzo De Vita, Antonio Canale, Franco Caprioli, Carlo Cossio, Giovanni Scolari entre los más destacados por su arte y aparición en los medios.

El ascenso de Abril (1)

Abril con *Salgari* trajo un arco amplísimo de la historieta italiana, pero era, como en el resto de las publicaciones que circulaban, el panorama de la vieja guardia del *fumetto*.

En el no. 33 del semanario abre el espectro que influirá en la historieta argentina. Aparecen «Misterix» (M. Garnier-P. Campani), «Hombres de la jungla» (A. Ongaro-H. Pratt-D. Battaglia) y «As de espadas» (A. Ongaro-H. Pratt-M. Faustinelli) con colaboraciones en la tinta de un jovencito Ivo Pavone en algunos pasajes.

Abril mueve las fichas en un lapso muy corto que va de 1948 a 1950. *Misterix*, la revista, aparece en 1948, y *Rayo Rojo* en 1949. El primero, con el personaje titular, llega con «Jim Toro» (A. Lavezzolo-E. Dell'Acqua), «Pantera Rubia» (G. Dalmasso-E. Magni) y «Amok» (C. Solini-A. Canale) a los que se agregó más tarde «Kansas Kid» (A. Saccarello-C. Cossio).

«Tex», conocido en Argentina como «Colt, el justiciero» (G. L. Bonelli-A. Galleppini) fue el rotundo éxito de *Rayo Rojo* y duró muchos años en el semanario.

La empresa sigue apostando y en 1950 pone en los kioscos una nueva corriente proveniente de una publicación peninsular que se vendía en el país para los nuevos inmigrantes de ese origen:

Grand Hotel. Con ellos lanza un nuevo tipo de revista femenina que rompe el molde de las tradicionales y que prepara el camino para otra creación italiana –el *fotoromanzo* o fotonovela–: *Nocturno*. El *fumetto* romántico había llegado a Sudamérica y es un éxito.

Nocturno, cuando edita fotonovelas abre el camino a la producción nacional –Hugo Pratt llega a participar en una de ellas– y es seguida por otras publicaciones que llegan a desplazarla. Varios directores, fotógrafos y actores dieron allí sus primeros pasos.

A fines de ese año la Editorial avanza aún más y contrata a los jóvenes del Grupo de Venecia por intermedio de las hermanas Finzi de la Mondadori. Llegan Hugo Pratt, Mario Faustinelli y Alberto Ongaro, que será el guionista estrella de «Misterix». Al año vendrá Ivo Pavone.

Hagamos aquí un alto. En el país ya tenían una trayectoria singular varios dibujantes inmigrados en distintos momentos del siglo XX: Bruno Premiani, excelso ilustrador en diarios y revistas de gran circulación e historietista que luego trabajó para los *comic books* norteamericanos; Vicente Le Voci, presente en una gran cantidad de publicaciones; Alberto Giolitti en las revistas de Editorial Láinez; Walter Casadei en humor e historieta; el muy plástico humorista Alcides Gubellini, Sergio Tarquinio en Abril y la lista sigue. Posteriormente llegaron los hermanos Letteri, Athos Cozzi y dos niños que con los años darán sorpresas: Juan Zanotto y Gianni Dalfiume.

En tanto varias revistas de corta duración mostraran en sus páginas el material de la factoría de Roy D'Ami.

Finalmente, Columba saca a circulación la versión argentina de *Grand Hotel* a idéntico formato: *Rapsodia* e intenta durante un período no muy largo las páginas de «Pepito» (L. Bottaro) en *Fantasía Semanal*.

El ascenso de Abril (2)

La llegada de los jóvenes italianos revolucionó el rubro de las historietas en Argentina. *Salgari* concluye su trayectoria semanal con el no. 169 y se transforma en *Cinemisterio* que publica fotonovelas italianas de aventuras y las consabidas «Hombres de la jungla» y «As de espadas», ya producidas en el país.

En ella se da el encuentro de dos gigantes de la historieta internacional: Héctor G. Oesterheld y Hugo Pratt. Es

1951 y realizan un folletín gráfico que se transformará en pocas semanas en una verdadera historieta: «Ray Kitt».

Al año siguiente otro éxito acompaña a HGO: «Bull Rockett», con el italiano que rechazó venir al país, el legendario Paul Campani, dibujante de «Misterix».

En 1953 Pratt y Oesterheld consiguen la consagración a través de «El sargento Kirk».

Entre los lectores y estudiantes de dibujo se desata una oleada de fanatismo por los dos italianos y dejan de lado el estilo Raymond, patrón de trabajo hasta ese momento. Todos quieren dibujar como Campani o Pratt, que basan su estilo, junto con Alberto Breccia, en Milton Caniff para luego cada uno seguir su propio camino. Esto se refleja en la correspondencia de lectores de la revista *Dibujantes*, pionera en este tipo de publicaciones.

Cuando Campani se ve imposibilitado de seguir trabajando por un largo período Abril realiza un concurso entre los dibujantes de la casa para su remplazo, que gana Eugenio Zoppi siguiendo el estilo para «Misterix». Un jovencísimo Francisco Solano López había sido probado con «Uma-Uma» (HGO) en el mismo estilo, y es quien remplaza al italiano con mucha categoría en «Bull Rockett».

La fama, en esta década fabulosa, acompaña a los italianos, que van creciendo en calidad y cruzándose con los artistas locales y antiguos inmigrantes. Se empieza a ver la historieta como una profesión seria, contribuyendo a ello la Escuela Panamericana de Arte, que extiende también cursos a otras disciplinas artísticas. Integran su plantel de profesores los profesionales más prestigiosos del momento. Por supuesto varios de ellos son italianos. Mientras en el campo del humor Guillermo Divito, con Pedro Segui al frente, en su propia escuela enseña dibujo cómico, donde es insuperable.

Aparecen nuevas revistas, algunas efímeras, donde italianos y argentinos forman su trayectoria. El público ya no gusta más del material extranjero. Se ha creado una escuela, un estilo.

Editorial Láinez desaparece como competidor, no sin antes intentar un *aggionamento* de sus publicaciones. Fracasa.

Oesterheld se marcha de Abril para iniciar la aventura personal con Editorial Frontera. Durante ese tramo también guiona para *Dragón Blanco* y las editoriales Codex y Columba. En el dibujo, para estos trabajos *externos*, lo

acompañan Ivo Pavone y Walter Casadei, alejado del humor.

Con *Frontera* y *Hora Cero* se produce el fenómeno más importante de la década y los imitadores, en estilos y formatos, aparecen como hongos. Guillermo Letteri y Casadei son absorbidos por Columba, que sigue firme con su formato novelado. Ivo Pavone vuelve a la casa decana.

Abril cierra el rubro historietas antes de la caída de Frontera y dos de sus títulos –*Misterix* y *Rayo Rojo*– pasan a Editorial Yago que los posiciona en primera línea cuando Frontera hace agua. Después un largo lapso, cae la noche de la decadencia de la historieta. Oesterheld marcha a Chile.

Al galope otra vez

Columba, que mantiene un gran grupo de lectores fieles a su formato, con la llegada de Robin Wood y su «Nippur de Lagash» en 1967, pone en primera línea a *D'Artagnan* que supera la revista insignia *El Tony*.

Llega así a la década del setenta como única productora de relieve. Han cerrado todas las revistas de historieta. En 1974 el *cimbronazo* sobre este tranquilo panorama lo pega Record con *Skorpio*.

La competencia es encarnizada. La nueva empresa pone en circulación *Corto Maltés*, *Tit-Bits* y *Pif-Paf*, los dos últimos con gran llamada, pues son marcas rescatadas del recuerdo de los argentinos.

En *Tit–Bits* se republican varias novelas gráficas de José Luis Salinas y Bruno Premiani que habían sido editadas en *El Hogar* y *Patoruzito*. El jefe de arte era Juan Zanotto, espectacular ilustrador de varios éxitos en las revistas de la Editorial.

Record actúa como agencia de materiales para Italia, y Columba ve el filón. Desdobla en varias versiones sus títulos tradicionales que le permite en algún momento poner a la venta dieciséis ediciones mensuales. Otro de los personajes importantes es Jackaroe (R. Wood) con dibujos de Gianni Dalfiume.

En la década del ochenta aparece *Fierro*, que ya es otra historia y que en estos días ha vuelto a los kioscos. El *fumetto* ya no pasa por estas tierras, pero goza de buena salud en su país y a nivel internacional, aun en el vecino Brasil.

Con una mirada en perspectiva, no es el padre putativo de la historieta argentina, pero debido a su incidencia y a pesar de las diferencias y ante tantos cruces, se le puede considerar casi su hermano.

HISTORIA

Política, militancia, represión e historieta en Argentina en la década del setenta

Hernán Ostuni, Fernando García, Norberto Rodríguez Van Rousselt
Investigadores, La Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina
Javier Mora
Investigador, Buenos Aires, Argentina

Resumen

La historieta como medio de expresión masivo se utiliza y se utilzó históricamente como reflejo del sentir popular. Esta situación no escapa a Argentina. El período analizado abarca los años desde la cruel década del setenta hasta la vuelta de la democracia. Durante este período diversos autores y sus revistas intentaron llevar al lector común una mirada crítica y en algunos casos denunciativa de la realidad que rodearon esos tiempos.

Abstract

The comic as mass media is used and was used historically as reflection of the popular feeling. This situation doesn't escape to Argentina. The period analyzed embraces the years from the cruel decade of the seventy until the turn of the democracy. During this period many authors and their magazines tried to offer a critical look and in some cases the accusation of the reality that surrounded those times to the common reader.

El humor gráfico primero y la historieta después se entrelazaron fuertemente con la política desde el comienzo de la historia argentina. Las humoradas atribuidas al padre Castañeda en contra del rey Fernando VII, representándolo como un asno; los panfletos que los realistas utilizaron en contra de San Martín y otros héroes de la independencia americana; los diarios litografiados como «Don Quijote» –que influyó fuertemente en la revolución de 1890 contra el presidente Juárez Celman, que tuvo que renunciar a su cargo– o *El Mosquito* –verdadero visor de la política argentina, que creó una verdadera fauna al bautizar con motes de animales a los distintos personajes de la época–; revistas como *Caras y Caretas*, *Cascabel*, *Tía Vicenta*, *Satiricón*...; los parámetros de excelencia narrativa y compromiso social que Héctor Germán Oesterheld había impreso a todas sus creaciones, principalmente durante su período de oro al mando de la Editorial Frontera, en la segunda mitad de la década del cincuenta... no son más que algunos ejemplos representativos de ese carácter particular y propio del tebeo argentino, el de su vinculación directa con la sociedad en la que se integra. Sin embargo, no será hasta bien entrada la década del setenta que este espíritu de lo

contemporáneo alcanzará sus más altas cotas y será asumido como una condición personal dentro del panorama de los medios de comunicación argentinos; precisamente en un momento en el que la estricta censura y férreo control de estos últimos –en especial de la clásica tríada prensa, radio y televisión– por parte del Estado, obliga –inconscientemente, todo hay que decirlo– a los autores de historieta a asumir un nuevo y desconocido rol protagonista dentro del amplio abanico de voces de lo popular. Algo lógico por otra parte.

Tenida, por regla general, como un género menor para menores, sin aparente importancia y reconocimiento, la marginalidad implícita de la historieta –en palabras de Trillo y Saccomano[1]– la convertía, de facto, en un vehículo idóneo para recoger y dar cabida a la expresión de una necesidad social –en síntesis, la protesta vedada contra los efectos inmediatos del proceso de *reorganización nacional*–, camuflada ahora en forma de viñeta. Así subestimada de antemano por el poder y los poderosos, pocos podían imaginar la transformación tácita que viviría el género, solo por saberse adaptar a una demanda notoria: constituirse en válvula de escape y desfogue, a la vez que en medio de actualidad con el que establecer una línea marcada, aunque oculta, de pensamiento crítico. Un proceso recíproco por el que el amplio sector de la sociedad argentina, necesitado de un modelo referencial de valores, halló su panacea; y por el que, a su vez, la historieta argentina encontró la motivación suficiente para crecer y alcanzar una madurez plena, gracias a la cual se convirtió en santo y seña del denominado cómic para adultos o de autor. Y todo ello, a lo largo de dos etapas equidistantes, claramente delimitadas y superpuestas en el transcurso de una década, establecida aproximadamente entre 1973 y 1984, durante la cual se conformará de modo progresivo esta unívoca visión de la historieta que, en un principio, de mero instrumento de adoctrinamiento o de combate cuerpo a cuerpo pasó a convertirse en fórmula irónica, indirecta por tanto, sobre la que desmontar las bases de la represión, para posteriormente, ya a principios de la década del ochenta, oscilar entre la sátira feroz de costumbres y un acercamiento alegórico que acabará por constituirse en el emblema ideológico de toda una generación. Una evolución con nombres y apellidos que se corresponderá, en cada uno de los casos, con una pieza textual representativa de cada situación y estado[2], alrededor de las cuales se conformaron las características principales y primigenias de un modo de hacer historieta acorde con la crudeza de su tiempo...

Primera etapa: de la militancia montonera a la ironía descarnada de Hum®

Los primeros pasos de esta necesaria contemporaneización de la historieta nacional responderán a dos claras fracturas de la sociedad argentina, que marcaron su desarrollo posterior paralizándolo en no pocas ocasiones. Hablamos, claro está, del regreso de Perón y del golpe militar que instauró en marzo de 1976 el malhadado proceso de *reorganización nacional*. Hechos puntuales que exigieron réplicas distintas, y se

Figura 1: El logotipo de *El Descamisado*.

acentuó así la clásica delimitación entre comics de aventuras y humor gráfico: las historietas de Oesterheld para la publicación *El Descamisado* y la creación de *Hum®*, como las únicas respuestas válidas –quizás también como los planteamientos más coherentes– y posibles dentro una sociedad, primero, resquebrajada, y, luego, totalmente desgarrada entre sí. Bien es cierto que seguía existiendo lo de siempre –unos comics en los que la evasión se sustentaba en los eternos tópicos de capa y espada o en el humor gráfico más conformista...–, pero el público exigente y los creadores exigidos terminaron por conformar una nueva gama de productos que, en cuanto a la aventura, se plegó a una fórmula narrativa que diera cuenta –a través del afán que persiste en cada uno de nosotros por ser un héroe imprescindible– del compromiso panfletario asumido dentro de los corsés de un estado representado, sin tacha, como campo de batalla abierto entre facciones contrarias; y, en cuanto a lo humorístico, mediante un modelo de confrontación que ridiculizara –el viejo axioma de reír por no llorar...– las miserias deshumanizadoras de una realidad opresora y teñida de sangre.

El Descamisado

En 1973, a pesar de la consigna «Cámpora al gobierno, Perón al poder» que le permitió al primero el triunfo en las presidenciales del 11 de marzo de 1973, Argentina se conmovía frente a una violencia cada vez mas generalizada, y de este modo en el movimiento peronista surgieron críticas a la conducción política de Cámpora que produjo una crisis dentro de esta marcada línea política. En consecuencia, y tras las nuevas elecciones, el 23 de septiembre, Juan Domingo Perón asume su tercera presidencia. De vuelta al gobierno, Perón buscó ordenar el complejo cuadro de fuerzas políticas y sociales movilizadas desde 1969, y trató de encauzar las expectativas y los conflictos de casi veinte años de enfrentamiento, agudizados en los últimos años. Para ello el proyecto de Perón se basaba en el acuerdo político y el *pacto social*. El primero fue fácil de concretar: la oposición política tenía la actitud de colaborar en la normalización institucional del país. El *pacto social*, en cambio, no. La idea de un acuerdo entre sindicatos, empresarios y el Estado como herramienta de política económica y social no era novedosa dentro del peronismo, y se inspiraba en las experiencias europeas de concertación social. Pero el *pacto social* no colmaba las expectativas de los sindicalistas. Los salarios fueron aumentados un 20%, las negociaciones colectivas fueron suspendidas por dos años y se esta-

bleció un rígido sistema de control de precios.

Era evidente, por tanto, el enfrentamiento entre las alas izquierda y derecha del peronismo, propiciado por la renuncia de Cámpora, que abrió paso a un ajuste de cuentas de la derecha peronista. La evidencia trágica de estos enfrentamientos fue la masacre de Ezeiza el 20 de junio de 1973, el mismo día que Perón regresaba al país. Perón decidió apoyar a sus fieles sindicalistas y a los miembros de su entorno, liderados por su secretario privado y ministro de Acción Social, José López Rega. Esto condujo a un enfrentamiento con la izquierda peronista. En los primeros meses del gobierno de Perón el conflicto tuvo como eje central el desplazamiento de los gobernadores cercanos a la izquierda peronista. Los secuestros y asesinatos políticos se fueron convirtiendo en un método habitual para resolver las diferencias dentro del peronismo. Los montoneros eligieron a sus víctimas entre sindicalistas –Rogelio Coria, ex secretario de la CGT, y José Rucchi, secretario de la CGT–, políticos –como Arturo Mor Roig, ex ministro de Lanusse– y empresarios –como Jorge Born, secuestrado y luego liberado tras el pago de un importante rescate–. En noviembre de 1973 apareció la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), que atentó contra el senador Hipólito Solari Yrigoyen. También tuvo como víctimas a Silvio Frondizi, Atilio López, el padre Carlos Mugica y Rodolfo Ortega Peña.

La ruptura definitiva y abierta entre Perón y la izquierda peronista se produjo el primero de mayo de 1974, en el acto del Día del Trabajo, durante el cual el presidente pronunció un discurso en defensa de los sindicalistas e hizo duras críticas a la Juventud Peronista, al que

CAPITULO II
La Revelión de Tupac Amarú
El cuerpo todo es una llama de dolor. Allá en la fortaleza le aplicaron el tormento durante muchas noches. Pero la tortura final, la última, será aquí, en la plaza. Manos sin piedad le abren la boca... el hierro brutal...
...hace presa en la lengua, la arranca de un tirón atroz.

Figura 2: La primera tira de «La revelión de Tupac Amaru», publicada en *El Descamisado* no. 11 del 31 de julio de 1973.

EL DOLOR QUE VENCE, LA SANGRE QUE AHOGA. PERO ES TAN POCO TODAVÍA. ALLÍ ESTÁ MICAELA, LA HERMOSA ESPOSA QUE TANTO AMA...
...MUERTA EN EL GARROTE, EL SUPLICIO QUE EL VERDUGO DEBE REPETIR UNA Y OTRA VEZ PORQUE EL CUELLO ES DEMASIADO FINO Y EL HIERRO NO TERMINA DE ESTRANGULARLA. Y ALLÍ FERNANDO, EL HIJO...
...OBLIGADO A MIRAR EL INACABABLE TORMENTO DE LOS PADRES...
LOS VERDUGOS QUITAN LOS GRILLOS QUE INMOVILIZAN A TUPAC. SE DEMORAN, Y ES UN MOMENTO DE PAZ ENTRE TANTA TORTURA. MOMENTO PARA VERSE OTRA VEZ...
...MONTADO EN SU CABALLO BLANCO, RECIBIENDO EL HOMENAJE DE LOS SIRVIENTES Y DE LOS INDIOS. QUE SALUDAN EN TUPAC AMARU AL ÚLTIMO INCA... TUPAC, INDIO RICO Y CULTO, EDUCADO EN LA ESCUELA QUE LOS ESPAÑOLES RESERVAN PARA LOS CACIQUES PRINCIPALES.

Figura 3: La segunda y la tercera tira de «La revelión de Tupac Amaru».

calificó de *estúpidos* e *imberbes*. Todavía más: el 12 de junio Perón pronunció su último discurso público en la Plaza de Mayo. Amenazó con renunciar y reclamó al movimiento obrero el cumplimiento del *pacto social*, para fallecer, finalmente, pocos días después, el 1 de julio. Para el caso es lo mismo, ya las heridas estaban abiertas de cuajo... Aquel fatídico 1 de mayo de 1974 provocaría una escalada de violencia que terminaría por sumir a la Argentina en su hora más oscura...

En este contexto la historieta surge como elemento viable de difusión de ideas, y esto fue entendido claramente por quienes dirigían la revista *El Descamisado*, órgano difusor de la agrupación Montoneros. *El Desca*, como lo conocían dentro de la militancia, apareció el 22 de mayo de 1973, tres días antes de que Héctor J. Cámpora asumiera la primera magistratura. Momentos de efervescencia política y convulsión: el levantamiento de la proscripción al peronismo después de dieciocho años hizo que las llamadas *formaciones especiales* abandonaran la clandestinidad para pasar a la legalidad. Un período de un año en el que se pasó, como ya hemos visto, de la algarabía por el retorno de Perón al distanciamiento del líder justicialista; un período en el que la militancia activista de los miembros de Montoneros, perdida su referencia ideológica, debió ser mantenida a cal y

canto, alentada para mantener una fe desmedida en su activismo. Estamos, en consecuencia, ante un aparato ideológico de primer orden en el que la historieta jugó un papel determinante. A partir del no. 10 comienza a publicarse «América Latina 450 años de guerra», que luego pasó a llamarse «450 años de guerra contra el imperialismo», historieta que intenta recontar los hechos fundamentales de la historia argentina y latinoamericana desde la visión particular de esta organización, donde se mezclan la ideología, el arte y la historia para dar lugar a una de las más interesantes propuestas, «un valioso intento de presentar sintéticamente una historia distinta, al servicio de las utopías de construir un mundo mejor que flotaban allá por los 60 y 70» (Viniegra, 2004). Detrás de este proyecto se encontraba nada menos que Héctor Germán Oesterheld (HGO), que combina para el trabajo toda su experiencia como guionista de historieta –de todos es sabida la presencia de un humanismo renovador en todas y cada una de sus obras, alejado de las posturas maniqueas tan presentes en una industria tan popular, a la par que populista, como ha sido siempre la de la historieta– con la militancia –HGO había ingresado a las filas de Montoneros en el ala de prensa–. Consultado en una oportunidad, HGO declaró sobre esta obra: «Para mí fue por un lado la afirmación, en ese sentido, lo que puede hacerse con una historieta, enriqueciéndola... eso de *El Descamisado* fue algo nuevo. Es como ocurre con cualquier género literario, una manera de hacer potable ese compromiso y hacer un aporte útil» [La cita corresponde a un reportaje realizado por Trillo y Saccomano (1980) pero fue censurada esta parte; este texto está sacado del reportaje completo que se republicará en el libro sobre HGO que estamos por publicar]. La historieta se apoyaba más en el discurso escrito que en la narración gráfica; los textos, por momentos apasionados, generaron más de una polémica, incluso dentro de las filas de lectores de la revista. La temática siempre rondó los efectos de la colonización, de cualquier tipo, ya fuera por la fuerza o a través de la dependencia económica –temas aún pendientes y vigentes en toda América Latina–, resaltando «la importancia de la movilización de las bases ante la alternativa de la hora Libertad o Muerte» (García, 2004). Y para ello, Oesterheld utilizará el viejo recurso creado por él: el héroe grupal, «de hecho la mayoría de los personajes ficticios resultarán anónimos, identificados gracias a su condición de pertenencia (paisano, esclavo, montonero), precedido siempre por el omnipresente nombre de Juan» (García, 2004), recurso que le permitió a Oesterheld identificar al pueblo. Una concepción que se cimentará sobre los dibujos de un joven pero sólido Leopoldo Durañona[3], que aportó el dramatismo necesario para esta labor, que hizo que frente a los ojos de los lectores aparecieran personajes históricos del pasado (Túpac Amaru, Saavedra, Belgrano, Moreno), políticos del momento y apariciones del mismo Perón arengado alguna frase acorde con la temática del capítulo.

De *El Descamisado* aparecieron 46 números, el último el 2 de abril de 1974. El 8 de abril del mismo año el gobierno del general Perón clausura la publicación mediante el Decreto

1100/74, aduciendo que «según se advierte en sus últimos números, se pretende promover un caos conceptual e ideológico mediante la deformación de la realidad y la destrucción de las instituciones políticas y sociales». Pero más allá de lo anecdótico de este hecho –el cierre de una publicación–, hagamos hincapié en el modelo de historieta que se quiere eliminar –si bien no solo esta; no olvidemos nunca que dentro del marco de *El Desca* participaba en un movimiento que involucraba a distintas artes–. No se trata de la típica historieta de aventuras ni de un sustrato de cómic histórico. Al contrario. Nos hallamos ante una creación plenamente lírica que, para bien o para mal, más que a la narrativa responde al pensamiento –en este caso a la difusión de unos ideales claramente delimitados– particular de un autor afectado, como muchos en aquel momento, por una situación social cada vez más insostenible y a la que trataba buenamente de poner remedio atendiendo a la posibilidad de sus medios artísticos, en este caso. Oesterheld, que siempre consideró la historieta como un medio educativo excelente, da rienda suelta a un anhelo personal de explicar el progresivo deterioro de una nación que de granero de Europa va a convertirse en una especie de vorágine salvaje. Oesterheld ofrecerá su visión, su punto de vista, y este coincidirá con el de unos lectores ávidos y deseosos de respuestas, tan confundidos como él. De ahí la ausencia de épica –ni Kirk, ni Pike, ni Salvo tienen nada que hacer ante los fantasmas de la realidad– y la exploración –ya iniciada en su serie histórica sobre el Che o Eva Perón– de un nuevo rumbo de la historieta: aquella que nace de la introspección propia y se nutre de lo actual, en pos de una reflexión puntual que sepa dar cuenta de las necesidades del momento, como cualquier otro arte.

Luego del cierre de *El Desca*, una segunda revista *oficial* de Montoneros comienza a circular en junio de 1975, que lleva como título *Evita Montonera*, conocida por los militantes como *La Evita Montonera*. Esta no contaba con los medios gráficos utilizados en *El Descamisado* –impresión, fotos, gran tiraje–, más bien se trataba de un verdadero pasquín mimeografiado a varios colores, que circulaba prácticamente de mano en mano. Allí HGO desarrolla «Camote», junto a un dibujante *amateur*. La historia narra las peripecias de un militante de sobrenombre Camote que debe encontrase con otro *compañero* para que le entregue un *documento* relacionado con la militancia, pero es interceptado por las fuerzas de seguridad, y al intentar escapar pierde su billetera con los documentos de identidad y el recibo de la fábrica donde trabaja, lo cual lo convierte en un clandestino. En su peregrinación se entera de que detrás de la *batida* hay un gremialista traidor. Hasta aquí llegó la historia, ya que de este pasquín solo aparecieron diez números. Su cierre se produce en diciembre de 1975. HGO colabora desde el número cinco hasta el final. «Es un momento muy difícil signado por López Rega y la triple A, los secuestros y asesinatos masivos de militantes populares. Agoniza el gobierno de Isabel Martínez; se preparan los militares para el zarpazo final» (Ferreiro *et al.*, 2006). Un derrumbe progresivo del que el propio Oesterheld

Reportajes: OSVALDO SORIANO/RONALD CROSBY
HUM®
Nuevas estampillas: las planchas del Proceso
CARETAS PARA ASUSTAR A SUS AMIGOS
NUMERO ESPECIAL
148 páginas
20 a todo color
Recorte estos puntos por la línea, sáquele los ojos de encima, pase una banda elástica, ¿eh?, y sea uno más de la comparsa.
Para mejorar la imagen argentina, vea la segunda tapa.

Figura 4: Portada de *Hum®* no. 99 de febrero de 1983.

fue víctima propiciatoria: detenido y desaparecido en abril de 1977, presumiblemente el 27.

Hum®

La muerte de Perón dejó sin control al conjunto de fuerzas que habían coexistido conflictivamente bajo su liderazgo, y privó al gobierno de una conducción legítima y aceptada por el conjunto del peronismo que pudiera reformular los acuerdos políticos y sociales para asegurar la gobernabilidad del país. Durante el gobierno de María Estela Martínez se produjo un serio deterioro económico e institucional. Rodeada por un *microclima* de consejeros de su propio círculo, en el que habría de sobresalir el ministro de Bienestar Social José López Rega, la nueva presidenta resultó incapaz de resolver el cúmulo de problemas que asolaban al país, pues a la crisis económica se sumaron conflictos sociales y violentos atentados terroristas. En 1975 el conjunto de acuerdos que Perón había articulado, y que habían compuesto el eje de su proyecto de institucionalización política, había fracasado y el país parecía marchar desorientado. La crisis interna peronista, la agudización de la violencia política, la falta de colaboración del empresariado y de las Fuerzas Armadas quitaron al gobierno todo apoyo y, como era de esperar, todo esto desembocó en un golpe de Estado más que previsible y esperado por cada una de las fuerzas políticas. Así el 24 de marzo de 1976 la junta de jefes militares –integrada por el general del ejército Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera de la Marina y el brigadier Orlando Ramón Agosti de la Aeronáutica– se hizo cargo del poder y comenzó el *proceso de reorganización nacional*.

Restringiendo nuestra visión únicamente al ámbito político –el que más nos interesa en este punto del análisis–, las Fuerzas Armadas asumieron el poder con el objetivo de «terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo», así anunciado en la proclama del 24 de marzo. El esquema político-institucional que las Fuerzas Armadas querían aplicar necesitaba de un modelo político que evitara la organización y los reclamos sociales, y que

desmantelara las estructuras gremiales; por lo tanto, entre las primeras medidas de gobierno se encontraron la suspensión, por tiempo indeterminado, de las actividades políticas y gremiales de todo orden. Se intervino la CGT, la CGE, las 62 organizaciones y la Cruzada de la Solidaridad. Luego se eliminó el fuero sindical, se suspendió el derecho de huelga y se prohibió, de forma absoluta, la actividad de los partidos de izquierda –Comunista Revolucionario, Socialista de los Trabajadores, Política Obrera, etc.–. Se depuró la administración pública de agitadores mediante la Ley de Prescindibilidad y se intervinieron todas las asociaciones gremiales. Se comunicó a la población que sería severamente reprimida toda manifestación callejera, que todas las fuentes de producción y lugares de trabajo estatales y privados, a partir de la fecha, eran considerados de interés militar. Se informó a la población que serían recluidos por tiempo indeterminado todos aquellos que difundieran actos, palabras o imágenes de personas o grupos considerados subversivos o terroristas –sabemos lo que ocurrió con ellos; aún hoy es difícil establecer una lista con el número definitivo de desaparecidos–. También se sacó de circulación la prensa política: *Nuevo Hombre*, *Nuestra Palabra*, *Tribuna Popular*, *Posición Nacional*, etc. Si no eran cerrados directamente, eran *advertidos*.

Figura 5: Estampillas en *Hum®* no. 99 de febrero de 1983.

Sin embargo, ante este desolador panorama, una luz llevó esperanza –como descarga intelectual al menos– a los descontentos: el 1 de junio de 1978 estuvo en la calle *Hum® –humor registrado–*, que terminó en poco tiempo llamándose simplemente *Hum®*. Ante una ciudadanía temerosa –solo se tenían referencias de desapariciones, sin verificar, en el transcurso del gobierno peronista gracias a la tristemente célebre Triple A, comandada por el no menos célebre López Rega; pero no se sabía nada todavía, solo sospechas, de la metodología de *desaparición* empleada por la feroz dictadura militar, el *proceso de reorganización nacional*–, *Hum®* tímidamente comenzó a formular denuncias y elevó la apuesta número tras número. Y curiosamente fue un éxito sin precedentes. En Buenos Aires se tiene la costumbre

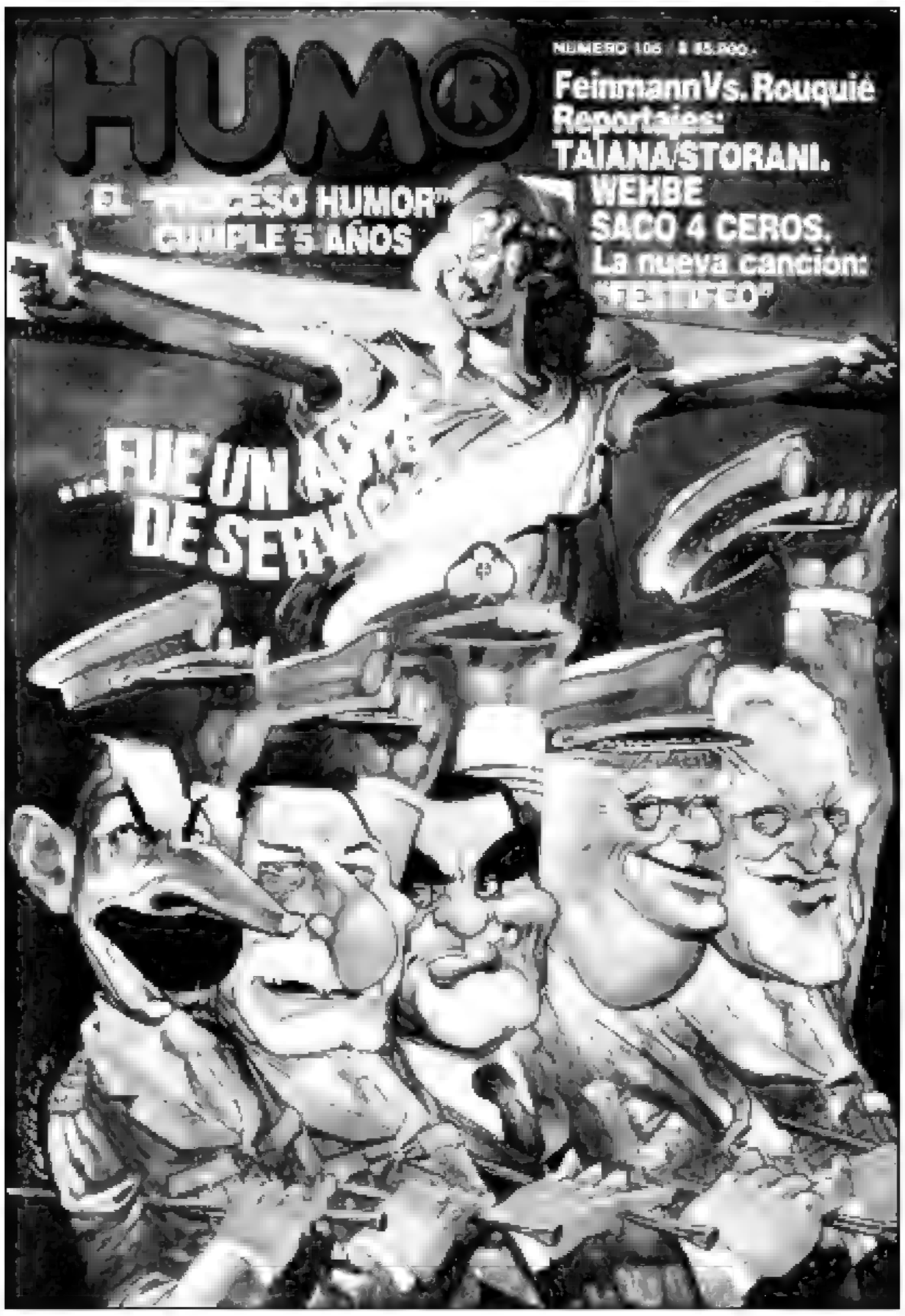


Figura 6: Portada de *Hum*® no. 105 de mayo de 1983.

de distribuir los periódicos, salvo los diarios, alrededor de las nueve de la noche, la ciudad tiene vida nocturna hasta la madrugada; en poco tiempo comenzaron a formarse colas en los kioscos céntricos para comprar las revistas, pues *Hum*® era inhallable a la mañana siguiente. Batió récords de ventas, y se transformó de mensual en quincenal. Sus portadas ya eran un editorial completo. Andrés Cascioli, principal responsable; Izquierdo Brown, Carlos Nine, fueron sus caricaturistas más asiduos. No solamente contenía artículos de fondo y caricaturas políticas. Un equipo como hacía años no se reunía en una publicación –humoristas, dibujantes, periodistas de distintas generaciones e ideologías– componía un *staff* nutridísimo. Quien no publicaba en *Hum*® era un vulgar Don Nadie. Y el objetivo, uno solo, claro y evidente: la Resistencia (sí, con mayúsculas). El periódico fue acusado obviamente de tendencioso, cada vez con distintas orientaciones, pero siempre mantuvo en alto que su meta era socavar la dictadura, burlarse de ella y de sus ridiculeces. Por supuesto, las denuncias eran matizadas con humor e ironía. Pero atendamos a la magnitud de tal hecho: en un ambiente represivo, en el que la mayoría de la población deambulaba de un lado a otro sin comprender bien la magnitud dramática de lo que estaba viviendo –ya fuera por no aceptar la realidad evidente, ya fuera por olvidar lo que estaba a la orden del día–, *Hum*® plantea una vía inteligente –una guerra de guerrillas cultural en cierta manera– por la cual de manera abierta y descarnada, como se suele decir, sin pelos en la lengua, se hacía frente al terror institucional que coaccionaba a Argentina, pero desde parámetros que impidieran la irrupción del Estado. Como señala Ana Von Rebeur (2003): «Obviamente, todas estas publicaciones sufrían amenazas, intimidaciones y juicios al por mayor, lo que no arredró a sus creadores de seguir diciendo las cosas tal cual eran, porque ahí residía el éxito de ventas. Existe en la ley argentina una figura legal a la que tuvieron que apelar a menudo los abogados defensores de los humoristas acusados de burlarse de las autoridades de turno. En infinidad de expedientes se explicó que las chanzas y

parodias a políticos se había realizado con *animus iocandi*, o sea, con la intención de divertir, sin intención de calumniar al que se sentía agraviado».

Alegato de rebeldía, la militancia anteriormente planteada –y que tanta sangre costó a la hora de ser reprimida por el gobierno militar– ahora es asumida y reformulada más allá de cualquier motivación política expresa (ya no se trata de explicar ni de convencer a nadie, se había caído en un estado más básico: sobrevivir, pero eso lo puede hacer cualquiera, con dignidad), para presentarse bajo la forma de un grito descarnado de dolor que no esperaba respuesta pero que la encontró, que no se planteó el mañana y se consolidó editorialmente[4]. El lugar de los héroes –y menos de los héroes cotidianos– no era este. Obviamente solo la risa, ese medio con el que los humoristas camuflan el llanto, propia de un género crítico como el humor gráfico, podía hacer frente a la tragedia cotidiana. La aventura quedaba así arrinconada por un modo de ver y entender la vida, a través de la insurrección oculta, con el consiguiente descanso de la conciencia que tantos y tantos, hasta 350 000 ejemplares, encontraban cada quince días...

Figura 7: Portada de *Hum®* no. 106 de junio de 1983.

Segunda etapa: de la fábula cruda de «Bosquivia» al grito generacional de *Fierro*

Aún no se había producido la modernización –en el sentido de plena actualidad sobre el que tanto y tanto insistimos– de nuestra historieta. Todavía quedaba mucho por hacer, pues si bien los planteamientos anteriores fueron fruto de una necesidad expresiva perentoria, en los que se especula con una vía de actuación hasta entonces inexplorada dentro de las exigencias presumibles del *gran* público, ahora, asentadas las bases, la historieta argentina debía asumir su nuevo papel como factor determinante de un estado de opinión e influencia consciente en el colectivo social. Así los autores de historieta debían sentirse capacitados para apuntillar, desde la palestra de su mesa de dibujo, a una dictadura militar a punto de caer derribada por el peso de su propia barbarie. Y todo ello por medio de una sátira de la realidad presente –la de «Bosquivia» es un buen ejemplo– que deve-

ló el camino a una nación ávida de futuro. Una línea interpretativa que pronto, con la calma chica que produjo la democratización, quedó agotada y fue progresivamente sustituida por un rejuvenecido planteamiento metafórico que, de nuevo centrado en el espíritu de una aventura no obstante más cercana que ficticia, se erigió como instrumento de creación de un nuevo mundo posible, no utópico, sustentado en el conato de una memoria colectiva tomada como punto de referencia y construcción, el ideal humano de aprender de los errores pasados tomado como quintaesencia por parte de los componentes de la revista *Fierro*, voceros, lo quisieran o no, de toda una generación sumergida en un pasado. No en vano, como rezaba el subtítulo con el que se abría la portada de cada número, eran *historietas para sobrevivientes*.

«Bosquivia»

Aumento de la especulación en detrimento de la producción, desindustrialización, deuda externa, concentración económica, institucionalización de la inflación, caída del salario real, deterioro de los servicios públicos, incremento de los niveles de pobreza... no son más que algunos de los más evidentes efectos del programa económico del ministro del régimen militar Martínez de la Hoz. Argentina, en bancarrota. El capital concentrado solo en unas manos. Obviamente, al margen de la represión social y cultural ya tratada anteriormente, el descontento era mayúsculo; y también, obviamente, había que acallarlo. Y qué mejor remedio que una guerra de la que valerse para buscar el enemigo fuera. Así se alzaba el 2 de abril de 1982 el telón del último acto de la farsa trágica del *proceso*: la guerra de las Malvinas, derrota relámpago, finalizada el 14 de junio, que desgraciadamente –más muerte inútil– hubo de constituirse en el colofón funesto de una etapa negra de la que ya no quedaba más opción, ni fortuna, que salir. En este sentido, «El proceso de conspiración de Bosquivia» (de Trillo y Saccomano como guionistas y Tabaré, durante los primeros diez episodios, y Fortín, los restantes, en la parte gráfica; obra publicada por entregas a lo largo de 1982 en *Superhum*®[5]) se presenta, quizás no como el mejor, pero sí como el más representativo ejemplo de una etapa puntual dentro del panorama de la historieta argentina, destinada a restañar aquellas heridas abiertas que tantos y tantos se negaron a ver, por medio de la sátira y la parodia del reino animal –de los hombres, claro está– y de la creación de un bosque alegórico en el que la sociedad argentina del pasado y del futuro debía sentirse reflejada a través de un presente atroz.

Para empezar, hemos de tener siempre presente que la ruptura que supuso la inclusión de lo satírico no se produjo de manera fortuita. Al contrario, responde a un devenir natural de los hechos, a una lenta evolución de la *psique* colectiva en la que el modelo representativo deja de mostrarse *cautamente* con el propósito de acentuar, de forma contundente, su relación con lo circundante. Es decir, el autor de historietas pasa de contemplar la realidad desde la postura meramente irónica mencionada anteriormente a ofrecer pequeños golpes de efecto capaces de enjuiciar, sin compromiso, un modelo político a todas luces criminal. Pero no nos confundamos: en cada momento se recurrió a

la acción oportuna. En el punto álgido de la dictadura militar no habría sido inteligente un enfrentamiento abierto en el que se llevaba todas las de perder. Posteriormente, con el paso de los años y la lenta caída en picada –demasiados frentes abiertos como para poder ocuparse de todos– de la política de la junta, la agresión verbal a un régimen moribundo más que necesaria se hacía indispensable. Aun así, y de hecho por eso mismo, existía otro peligro –no social, sino artístico– subsiguiente al que podía verse sumida la obra: convertirse en un panfleto político.

Inserta dentro de estos parámetros, «Bosquivia» se reveló, a lo largo de su publicación, como un punto de contacto entre el manifiesto carácter comprometido de los autores y el ansia de consuelo moral de una nación rota; y todo ello mediante el antropomorfismo irónico, primero, y la posterior deshumanización –dado el referente– satírica de los arquetipos fabulísticos populares. Así, en los capítulos dibujados por Tabaré encontramos una representación simbólica de la realidad argentina, por medio de animales que responden a unos claros modelos de referencia susceptibles de ser interpretados por el lector, en relación con su realidad: el león, rey de la selva, como un dictador que obedece a sus propios designios; los cerdos burgueses únicamente preocupados por su fortuna personal; los gorilas como fuerza de combate bruta y desmedida que acaban por alzarse con el poder; el zorro inteligente que sabe sacar provecho de cualquier situación por adversa que sea; el cuervo altanero capaz de servir obediente a los intereses de sus amos... El bosque y sus habitantes se ofrecen de este modo como un

Suplemento mayor de Humor
SUPERHUM®
Alejandro Dolina: Reparto de Sueños
Trillo-Altuna: Charlie Moon
Claire Bretecher: El Cordón Infernal
Enrique Breccia: Los Enigmas del PAMI
J.G. Ballard: Vida y Muerte de Dios
Vida y obra de ADOLFO CRUZ GAMARRA HITLER
Guión y dibujos: Alfredo Grondona White

Figura 8: Portada de *Superhum*® no. 1 de julio de 1980.

claro reflejo de un mundo real en el que la explotación y el servilismo en pro del beneficio de la clase dominante supera con creces la ficción. Poco a poco, coincidiendo con la entrada de Fortín a la serie –no es baladí que los actores jugaran con el hipotético *cambio de imagen*–, todo este entramado tópico de referencias va transfigurándose hacia una deshumanización caricaturesca en la que los distintos personajes anteriormente presentados asumen un nuevo rostro, el de Menotti, el de José María Muñoz, el de Bernardo Neustad, Mariano Grondona, Martínez Hoz, Álva-

Figura 9: «Historia de Bosquivia», en *Superhum*® no. 1 de julio de 1980.

ro Alsogaray, Gómez Fuentes, Francisco Manrique... Por fin han caído las caretas y se revela la realidad humana exorcizándose de este modo los demonios. ¿Acaso existe un medio mejor para combatir el miedo que reírse de él? Una sociedad como la argentina de 1983, desesperada tras tantos pesares, penurias y sangre derramada, ¿qué tenía que perder? La sátira de «Bosquivia» no hizo más que cumplir con los preceptos aristofánicos –si se nos permite extrapolar el concepto de un arte milenario a otro de reciente creación como es el nuestro–: asumir la voz de los descontentos y, bajo la burla, mostrar la locura; tras la alusión, representar la injusticia; y mediante el escarnio, la necedad del peor animal de todos, o al menos el más temible: el hombre.

Si a lo largo de la definición de la vía satírica es el autor quien, consciente de sus actos, se pliega a los intereses de un lector colectivo necesitado de fórmulas de expresión, ahora será el elemento social el conductor exclusivo de la transfiguración de la metáfora. Y todo ello mediante el uso de un espacio escénico en el que conviven íntimamente las tradiciones ficticias donde los hombres han encontrado consuelo a los avatares de su mundo –la «Utopía» de Tomás Moro o la «Arcadia» de Sannazaro– con los distintos contextos generacionales presentes en la cruda realidad de la Argentina del *proceso*. Pero será un encuentro descompensado: es la realidad la que impone su ley, la que determina los pasos a seguir, la que tomará cuerpo bajo la forma de una fantasía contaminada por su preclara crudeza a medida que va saliendo a flote.

De este modo, la metáfora que perdura hasta el episodio titulado «El derrumbe» –no podemos ofrecer una división tan taxativa como demanda de un cambio gráfico, pero sí hemos de señalar la importancia descorazonadora de este episodio que parece reflejar, al haber sido continuada la trama y no servir como colofón, las distintas dictaduras vividas una y otra vez por Argentina–, como tal, elude manifestar el referente concreto del cual se nutre. Trata de mostrar, a través de los espacios cerrados del bosque, como la charca donde los pelícanos son explotados hasta la saciedad o el palacio del general Gori (uno de los pocos espacios urbanísticos presentes de principio a fin en la obra),

en los que da rienda suelta a sus devaneos, la vieja visión parabólica de una sociedad representada no como parangón de concordia, sino de enfrentamiento, no como propuesta de igualdad, sino de división interna –castas opresoras y oprimidas–. Un mundo al revés en el que más que la desgracia de un bosque remoto, se lamenta la suerte de una suerte de nación, que si bien se muestra a escondidas, no deja por eso de ser el contraejemplo, también tópico, del paraíso creado en la tierra y que para su desgracia, y la nuestra, se hunde en su propia miseria.

Este lento crecimiento del referente tendría, en el discurrir de los episodios de la serie, una consecuencia inmediata: su inclusión de pleno derecho dentro de la amplia metáfora esbozada anteriormente. El *imaginarium* propuesto concretará aún más su caracterización, pero no a través de las fórmulas semirrepresentativas empleadas hasta entonces, sino por medio de una imagen elaborada de lo real en la cual se manifestará abiertamente el devenir cotidiano de Argentina. De este modo, la alegoría nace gracias a la inclusión de un trasfondo evidente que determina y marca el discurrir del bosque inventado: la política económica de Martínez de Hoz, el terror social, el continuo ambiente bélico... Todos y cada uno de estos actos capitales de la política social argentina de comienzos de la década del ochenta tendrán su referente directo y determinado dentro del relato alegórico que es «Bosquivia». Crecerá ahora el urbanismo –las fábricas que cierran, las casas destartaladas e insalubres– para mostrar la podredumbre; se conformará su lugar en los mapas, con la ingerencia del país de arriba en su lucha contra el país del medio; se establecerá su lugar *privilegiado* dentro del concierto internacional, con el mundial de la gambeta.

Con la llegada del presente, se terminó de conformar el carácter sincrónico de una fábula que dio buena cuenta de la caída del régimen dictatorial argentino y reflejó en sus alegatos finales la salida hacia la transición democrática, un nuevo mañana sembrado de dudas e incertidumbres y para el que la historieta argentina se mostrará, en primera instancia, reflexiva y escéptica –dados los mecanismos creativos desarrollados e impuestos durante este período–, pues si alguna enseñanza moral legó ante todo «Bosquivia» es la certeza de que el hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra.

Fierro, Historietas para Sobrevivientes

Luego de la guerra de las Malvinas, la sociedad comenzó a dejar de callar, y así, de la mano de Raúl Alfonsín, que dirigía la oposición radical, se organizaron protestas por la falta de información sobre las Malvinas, y son instalar el tema en la opinión pública. Tras la derrota, el gobierno había perdido credibilidad y la gente intentaba rebelarse. Un hecho significativo: Galtieri decide hablar en Plaza de Mayo, regodearse en la masa, y aunque acude gran cantidad de acólitos, los apoyos no son suficientes y días después se da por finalizado el *proceso de reorganización nacional*. Sacudida por la represión y el terrorismo de Estado, y con una deuda externa sin precedentes, Argentina celebró, después de una década, elecciones presidenciales en octubre de 1983. El ganador fue el candidato de la Unión Cívi-

ca Radical (UCR), Raúl Alfonsín. Bajo su mandato la nación volvió a la democracia, con una serie de medidas que a largo plazo resultaron ser poco más que apaga fuegos: se reorganizaron las Fuerzas Armadas; se enjuició a la antigua junta militar (Videla, Massera y Agosti) por violación de los derechos humanos; se conformaron las leyes de *obediencia debida* y *punto final*, por las cuales no se realizarían más juicios a los militares de menor rango; se renegoció la deuda externa; se instituyeron reformas fiscales y se estableció una nueva moneda, el austral, que, sin embargo, apenas sirvió para detener una alta inflación que con el paso de los años derivó en la hiperinflación económica de Argentina.

Imbuida en este panorama, *Fierro a Fierro* –o *Fierro* a secas, como se le conoció y reconoce popularmente– se constituyó como testigo de su tiempo, como uno de los puntos de referencia a la hora de analizar una cotidianeidad puesta en tela de juicio a raíz de un pasado que no debía volver a repetirse. *Fierro*, en consecuencia, poseía un perfil único que contenía y superaba al medio historietístico, catapultándola como producto cultural desde donde poder debatir la historia reciente, el valor de la democracia y la responsabilidad ciudadana, el lugar de Argentina en el concierto de las naciones, su relación con América Latina y con los factores de poder –internos y externos– que presionaban para mantener o adquirir prerrogativas e imponer políticas de acción sociales y económicas. Con una posición ideológica asumida, la del peronismo de izquierda revolucionario que llegó al poder con Héctor Cámpora en 1973, *Fierro* formó parte de un espacio de pensamiento progresista transversal que cruzaba autores, lecturas y lectores en el intento de construir un país más equitativo, asentado en la búsqueda de la verdad y el castigo a todos los culpables: algunas emisiones de las radios Del Plata y Splendid, los diarios *Sur*, *Tiempo Argentino* y después *Página 12* y la revista *Crisis*, entre otros medios de comunicación que incluyen a la por ese entonces naciente literatura de carácter periodístico, que llegaría a transformarse en un *boom* editorial sin precedentes en Argentina, que quería saber por qué le pasaban las cosas que le pasaban. El trascendental escenario histórico que le tocó protagonizar buscaba y necesitaba una publicación de ese tipo. Y *Fierro* no solo estuvo a la altura, sino que superó todas las expectativas. La razón principal de este suceso reside en el enfoque periodístico impreso por su jefe de redacción, Juan Sasturain, que concebía las historietas como material susceptible de discutir el presente desde la metáfora de la aventura. En *Fierro*, más que un fin en sí mismo, el cómic fue un medio. De divulgación histórica, de concientización cívica, de promoción de los valores nacionales, de lucha y resistencia; un canalizador de propuestas e ideas abiertas al debate y al disenso, nunca autoasumidas como verdad revelada y absoluta. «*Fierro* es de los que la hacen –escribió Sasturain en la presentación del no. 1. Materialmente hablando, creadoramente hablando, página por página, desde el diseño hasta el adjetivo justo. Ahora hay que terminarla en el quiosco y en casa».

Cuando *Fierro* ganó la calle en septiembre de 1984, las heridas de Argentina sangraban profusamente y necesitaban ser curadas y comprendidas. En ese

sentido *Fierro* se ocupó de cubrir conflictos recientes y pasados hechos fundacionales. La ambiciosa, coral e inconclusa «La batalla de las Malvinas», recuperando la figura del cronista bélico Ernie Pike, creación de Oesterheld y Hugo Pratt; «La Triple "B"» –Carlos Albiac y Félix Saborido–, con su recreación del terrorismo de Estado en clave gráfica reminiscente del más negro Chester Gould; y el devenido panfleto peronista de Enrique Breccia, «El sueñero», dialogaban con la adaptación de textos literarios agrupados bajo el título bandera «La Argentina en pedazos», curado por el escritor Ricardo Piglia –donde se presentaron las insoslayables versiones de «El matadero» de Esteban Echeverría por Enrique Breccia, y de «Operación masacre» de Rodolfo Walsh por Solano López–, y una efímera serie dedicada a rastrear figuras míticas de la resistencia al poder establecido, como el anarquista expropiador Severino Di Giovanni y los *bandidos rurales* Bairoletto y Mate Cosido. Todo ello sumado a cientos de páginas ilustradas sobre el asesinato del Che Guevara, la revolución mexicana, la guerra de la Triple Alianza y un largo etcétera, condimentado con escritos que articulaban la historieta, el cine y la novela policial con el discurso político-social del momento, incluido el «Nunca más» –informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas durante la dictadura–, la actualidad del cómic uruguayo o la visión de los historietistas norteamericanos sobre América Latina. El formato de esta primigenia *Fierro* puede resumirse, a grandes rasgos, en dos palabras: tradición y modernidad. A las que fusionaba, desde su nombre reminiscente de la vanguardia francesa de *Métal Hurlant*, la historieta gauchesca argentina –«Fierro a fierro» era una de las series publicadas en el clásico *Patoruzito* semanal–, el «Martín Fierro» y la denominación con que la resistencia solía referirse a las armas de fuego, bajo el calor del compromiso político-social.

Paulatinamente coincidieron en *Fierro* los consagrados Horacio Altuna, Muñoz y Sampayo, Fontanarrosa, Carlos Nine, Ricardo Barreiro, Solano López, Juan Giménez, Carlos Trillo, Domingo Mandrafina, Peiró, Hugo Pratt y Sanyú, entre tantos otros. También fueron madurando nuevos valores como Chichoni, Ciruelo, Eduardo Risso, Rep, El Tomi, el Marinero Turco, Pablo Fayó, Esteban Podetti, Pancu y los dos surgidos directamente de un concurso lanzado a nivel nacional: Pablo de Santis y Max Cachimba. El gran logro de Sasturain fue mantener la unidad ética y estética de tan disímiles materiales en correspondido maridaje con la actualidad nacional, gracias a un ejercicio permanente de contextualización de las historietas, favoreciendo las lecturas argentinas del material producido por artistas locales para el extranjero, como fueron «Sudor Sudaca» y varias sagas de «Alack Sinner» –ambas de la dupla Muñoz-Sampayo–, «Ficcionario» –Altuna–, «Evaristo» –Sampayo-Solano López–, «El último recreo» –Trillo-Altuna– y «Perramus» –Sasturain-Alberto Breccia–, entre tantas otras. Con este mecanismo, *Fierro* expandió «un espacio nuevo [...] surgido de la necesidad de dar cabida a todas las formas del disenso ideológico, político e... inteligente, entre los que nos sentimos compañeros –no partidarios sino de un mismo la-

do, más amplio– en la tarea de hacer una historieta, una aventura, una Argentina mejor», tal como anotó Sasturain. Esta actitud fue valorada incluso en la madre patria, España, sobre todo a raíz de un pequeño episodio con la censura a principios de 1987. En ese entonces, la Asociación de Profesionales del Cómic de España –que reunía a notables del medio como Josep Toutain, José María Berenguer, Javier Coma, Enrique Sánchez Abulí y Jordi Bernet, entre sus amplias filas– publicó una proclama en el diario *El País*, cuyo texto llegó hasta el despacho del propio Alfonsín. «Queremos subrayar el trascendental rol jugado por *Fierro* –decía el comunicado– no solo en el campo de la creación artística sino también en lo que se refiere a la defensa de los derechos humanos y a la promoción de una narrativa dibujada que contribuya eficazmente al progreso ideológico de los pueblos».

Tras 47 números, en julio de 1988, Sasturain abandona su puesto por razones internas de la Editorial, siendo remplazado en sus funciones por Juan Manuel Lima (director de arte) y Pablo de Santis. La partida de Sasturain afectará notoriamente la identidad trabajosamente construida por la revista, que irá volcándose cada vez más a la búsqueda gráfica por sobre la generación de contenidos que propicien el debate ideológico. Es cierto que este problema no se presentó únicamente ante las puertas de *Fierro*, ya que la grave crisis económica promovía la desterritorialización de la producción cultural y su remplazo por paradigmas extranjeros, la globalización, que le dicen. Por otra parte, los ramalazos políticos de la crisis fueron desmovilizando a las masas, cada vez más descorazonadas con la pauperización de sus vidas y el vaciamiento de sus horizontes. Vectores que se profundizaron durante los dos períodos presidenciales del peronista Carlos Menem –1989-1995 y 1995-1999–, gerente del *establishment* que llevó a cabo la revolución neoliberal más salvaje y sangrienta de las que se tenga memoria, entregando el país a las empresas extranjeras, pervirtiendo su identidad y condenando al hambre y al atraso a las futuras generaciones de excluidos y marginales. Ante la cultura menemista de la farandulización, el individualismo y el éxito material como parámetros, *Fierro* –al igual que las publicaciones de Columba, Record y otras editoriales independientes– sacrificó su identidad. Sus páginas albergaban buenas historietas, pero no conformaban unidad como revista. Tal vez sea un concepto algo difícil de comprender, pero en la Argentina de empresas pobres manejadas por empresarios ricos, o de dirigencias –políticas, eclesiásticas, sindicales, etc.– que multiplicaban su capital sin mediación del trabajo, este era solo un emergente de la fragmentación social que se venía. Para su quinto aniversario *Fierro* ya había resignado su participación en el mencionado espacio de pensamiento progresista, asumiéndose desde su editorial con «las mismas ganas de siempre de hacer la mejor historieta». ¿Y la Argentina mejor propuesta por Sasturain?

A pesar de todo, en este maremágnum en el que *Fierro* era igual a *Skorpio*, *El Tony*, *Cóctel* y/o *Puertitas*, la revista de La Urraca se acercó a cuestiones ecológicas, la Guerra del Golfo y la caída del Muro de Berlín, albergó nuevas aventuras de «Alack Sinner» y la

biografía de «Billie Holiday» firmadas por Muñoz y Sampayo, los dos «Parque Chas» de Barreiro y Risso, obras de Solano López, Maitena, Nine, Fontanarrosa y Oscar Grillo. Y «Caín» –Barreiro-Risso–, monumental fresco de la Argentina arrasada por el menemismo como continuidad política, social y económica de la última dictadura militar. Al llegar a su redondo número 100, en diciembre de 1992, *Fierro* cerró sus tapas con «muchas dudas, ninguna jactancia», según escribió Lima en la introducción. Después vendrían dos libros vanamente regurgitados en 1993. La revista de historietas más importante de la Argentina contemporánea era historia. Leyendo atentamente los ocho años de vida de *Fierro*, uno puede seguir el curso del país y sus habitantes: los altibajos políticos y económicos, el naufragio social, la metamorfosis de esa nación soñada en este presente impresentable. Al igual que las generaciones que lucharon por una sociedad mejor y más justa, las historietas para sobrevivientes del terror, el miedo y el oprobio no pudieron sobrevivir a las transformaciones implementadas durante esta democracia que ya lleva más de veinte años a sus espaldas. Se perdió una batalla muy importante, es cierto, pero después de todo, *Fierro* no tuvo tan mal destino. Más que una revista de historietas, terminó siendo un manual de historia.

Coda: el punto y final

Un acontecimiento emblemático: en 1988, *Hum*® cumple diez años de vida y lo festeja con una exposición y publicando para la ocasión un lujoso álbum: «1978/1988, 10 años de *Hum*®». El periódico no pudo con su genio. En el título del álbum el nombre de la publicación es representado con letras y números que resumen su historia. La barra que separa las fechas es un puñal, el cero es un disco con cierre a cremallera, la A de la palabra *años* es una caricatura del presidente Alfonsín, la E de la preposición está representada por el general Videla y así sucesivamente. Sin embargo, la situación general ha cambiado. Las constantes crisis económicas y políticas han dejado en el camino las distintas publicaciones de la empresa; solo queda la revista madre, los últimos coletazos de *Fierro*, como hemos visto, y *Humi*, una revista talentosa de corta vida que rompió con los moldes usuales en las revistas para niños. Además, o principalmente, el público tampoco puede absorber lo que ofrece el mercado y las urgencias existenciales provocan la caída de publicaciones en masa, quedando solo las de bajo costo dedicadas a escándalos y chismes y algunas otras pocas tradicionales. Pero lo peor no es esto. Ni *Hum*®, ni *Superhum*®, ni *Fierro*, ni siquiera las otras que surgieron a su sombra, herederas de su *modus operandi*, fueron remplazadas por una industria, la del cómic argentino, que ya daba muestras de su próxima ruina y miseria. El humor de los argentinos y su sed de aventuras –de metáforas que llenen sus horas de desaliento– se había terminado y apenas sí sobrevivía en los diarios de mayor tirada. Y es que, simplemente hemos de reconocerlo, nadie ni nada pudo superar el vacío democrático y republicano que representó la desaparición gradual de las mejores muestras de la historieta argentina moderna.

Notas

1. «Acá, en cambio, la situación es muy otra. Ya insinuamos con anterioridad lo adversas que suelen ser casi todas nuestras coyunturas para emprender una cruzada personal –porque es personal siempre– contra el aburrimiento, a favor de la solidaridad y la especie humana en general. Sin embargo, con sus intentos signados por lo esporádico, por la incomprensión de algunos editores y raramente por la generosidad de unos muy contados, la historieta marginal no se resigna ni parece dispuesta a hacerlo. Por eso, recalcamos, la historieta marginal argentina no tiene conclusión» (Trillo y Saccomanno, 1980).
2. Sin embargo, y aunque a nuestro juicio hemos escogido las obras más acertadas para el análisis de cada período, es cierto que, básicamente por problemas de espacio, dado el amplio número de muestras y los límites de nuestro ensayo, quedarán en el tintero no pocas obras definitorias de este modelo argentino de hacer historietas. Así, obras señeras como «Las puertitas del señor López», «El loco Chávez», «Inodoro Pereyra», «Boggie el aceitoso», «Alack Sinner»... quedarán relegadas a un futuro análisis.
3. Al margen de «Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra» la dupla Oesterheld-Durañona desarrolló en los números 4 y 5 de *El Descamisado* dos episodios unitarios, «La historia de los villeros: de la miseria a la liberación»; y «Perón: la reconquista del gobierno».
4. Todo esto sirvió de base para le expansión de Ediciones de La Urraca. El primer intento fue *El Péndulo*, precedido –si es un primer intento, no será que está seguido en vez de precedido? Dejemos la nota así: «...*El péndulo*, título de ocho números, que sirvió para...»– por cuatro apariciones dedicadas a la fantasía y la ciencia ficción, con relatos e historietas del género. El título definitivo duró ocho números, pero sirvió para confirmar el deseo del público de una historieta diferente. Cuando la decisión de continuar es tomada, el resultado es obviamente *Super-Humo*®. Horacio Altuna, Raúl Fortín, Limura, Tabaré, Carlos Trillo están entre los más asiduos, más un corpuscambiar por conjunto de periodistas –*corpus* = conjunto de textos, no de personas– de primerísimo nivel. Los compradores –lectores, OK: lectores– piden más: *Sex Humo*® y pronto *Sex Humo*® *Ilustrado* van cubriendo la cuota. La empresa es floreciente.
5. Nacida en julio de 1980 de la mano de Andrés Cascioli, *Superhum*® se presenta desde el inicio como una *rara avis* dentro del panorama de la historieta argentina, debido a su manifiesto carácter contemporáneo y a su fórmula, no novedosa –ya había tratado un año antes de aplicarla en la revista *El Péndulo*– sino interesante, de conjugar humor gráfico y series de aventuras, todo ello con la pretensión de salvaguardar las señas de identidad de un arte en plena travesía del desierto.

Bibliografía

Baschetti, Roberto: «Oesterheld y la historieta política», en A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, Rodríguez Van Rousselt: «H. G. Oesterheld: maestro de los sueños (8). Un viaje en el barco de la aventura», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, v. 6, no. 23, La Habana, 2006.

David, Rock: «Argentina, 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín», Alianza Editorial, Buenos Aires, 1988.

Ferreiro, Andrés; García, Fernando; Ostuni, Hernán; Rosales, Luis; Rodríguez Van Rousselt: «H. G. Oesterheld: maestro de los sueños (8). Un viaje en el barco de la aventura», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, v. 6, no. 23, La Habana, 2006.

García, Fernando Ariel: «Héctor Germán Oesterheld y la historieta militante», *¡Sonaste Maneco!* (revista digital sobre historietas producida por La Bañadera del Cómic: www.labanacomic.com.ar), a. 1, no. 1, julio-septiembre de 2004.

«Nunca Más», Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, EUdeBA, Buenos Aires, 1984.

Sasturain, Juan: «El domicilio de la aventura», Colihue, Buenos Aires, 1995.

Trillo, Carlos y Saccomanno, Guillermo: «Historia de la historieta argentina», Record, Buenos Aires, 1980.

Viniegra, Juan Manuel: «Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra», recopilación de las historietas de *El Descamisado*, Doeyo y Viniegra Editores, Buenos Aires, 2004.

Von Rebeur, Ana: «Breve historia de las publicaciones humorísticas argentinas. Apogeo y caída de la revista *Hum*®», *Tebeosfera*, edición 021005, octava (especial Argentina), www.tebeosfera.com, 2003.

HISTORIA

Los fanzines de historieta argentinos
Apuntes para una historia
1979–2001

Roberto Barreiro
Investigador, Buenos Aires, Argentina

Resumen

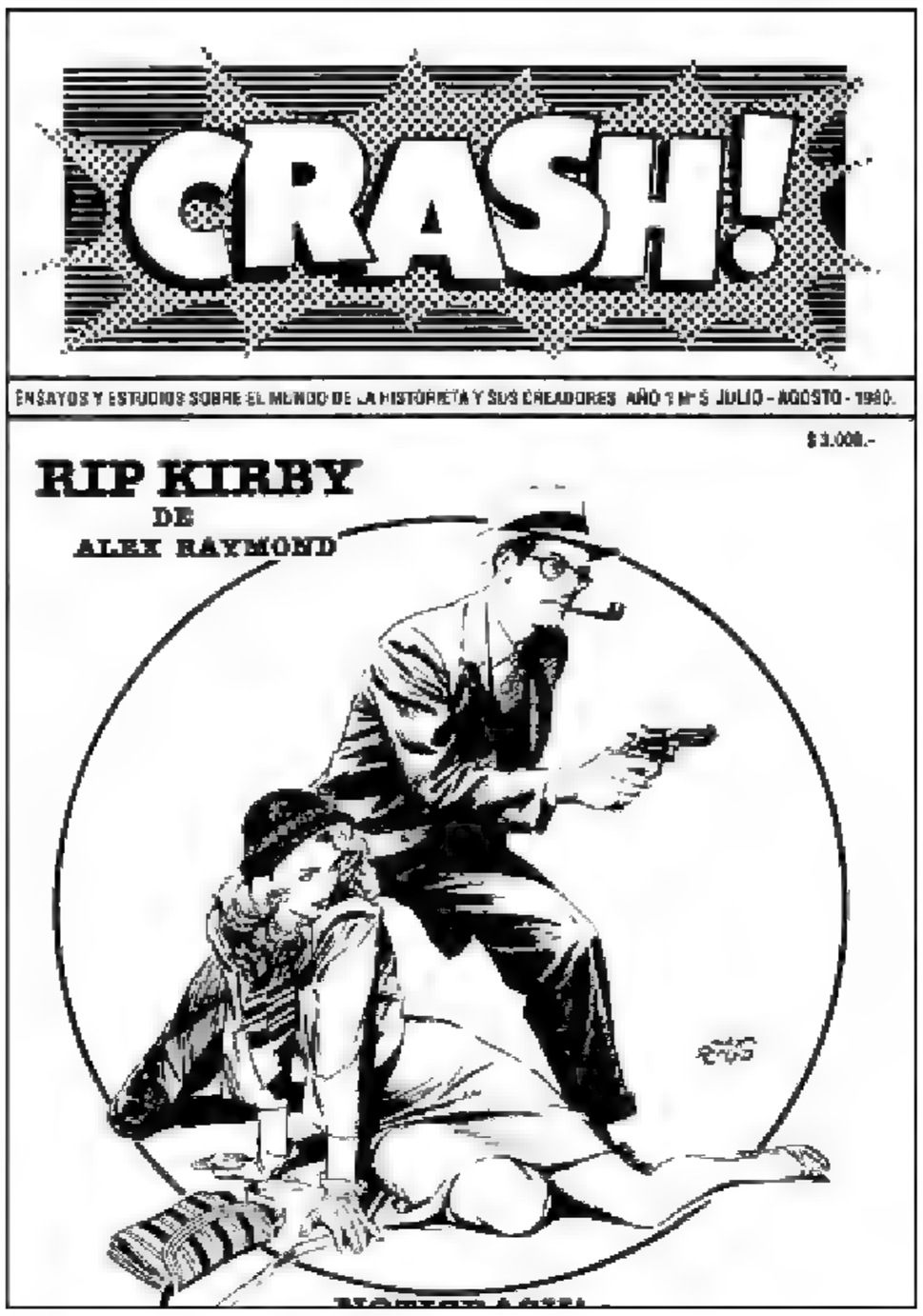
Este artículo intenta dar una breve idea de la historia de las publicaciones amateurs de historietas o fanzines hechos en Argentina desde sus orìgenes en 1979 hasta el 2001. Plantea las condiciones culturales, tecnológicas y sociales que han permitido la proliferación y el recambio generacional de quienes los hacen y los consumen. Plantea la hipótesis de que existieron dos grandes oleadas de producción de fanzines en el período investigado: una entre 1986 y 1991 y la segunda entre 1996 y el 2001. Intenta destacar el trabajo de profesionales que comenzaron su carrera como historietistas o editores de historieta argentina dentro del fanzine. Y, en síntesis, pretende revalorizar un medio de comunicaciòn que es poco valorizado por el mundillo del cómic pero que ha tenido influencia en modelar el mapa actual de la historieta argentina.

Abstract

This article tries to give a brief idea of the history of the amateurs publications of comics or fanzines made in Argentina from its origins in 1979 until the year 2001. It outlines the cultural, technological and social conditions that allowed the proliferation and the generacional replacement of who make them and who consume them. It outlines the hypothesis that two big waves of fanzines production existed in the investigated period, one between 1986 and 1991 and the second between 1996 and 2001. It tries to highlight the work of professionals that began its career like authors or publishers of Argentinean comic inside the fanzine. And, in synthesis, it seeks to revalue a communication media that is little valorized by the comic world, but that had influence in modeling the current map of the Argentinean comic.

Tras casi treinta años de presencia constante en la historieta argentina, que no se intente historizar a los fanzines de comics es algo imperdonable para cualquier estudioso de la cultura popular y especialmente del noveno arte que se precie. En todo este tiempo, en las páginas de estas revistas no profesionales –en tanto que no se cobra por el trabajo–, distribuidas fuera del circuito comercial, de tiradas ínfimas y producción irregular, han aparecido personajes de éxito popular, autores de talento y reconocimiento –aunque no siempre en la historieta– y algunos de los editores involucrados en el panorama de la historieta actual de Argentina. Por eso se hace menester intentar hacer un breve panorama que esboce títulos, tendencias, autores y períodos.

Obviamente la tarea es muy compleja por la propia naturaleza del *corpus*


CRASH!
ENSAYOS Y ESTUDIOS SOBRE EL MUNDO DE LA HISTORIETA Y SUS CREADORES AÑO 1 Nº 5 JULIO - AGOSTO - 1980.
$ 3.000.-
RIP KIRBY
DE
ALEX RAYMOND

estudiado. El fanzine es visto como algo efímero incluso por los coleccionistas. Muchas veces carece de fecha de impresión o algún tipo de registro editorial. Su aparición esporádica hace que habitualmente fechar cada número sea una tarea ímproba. Su escasa distribución hace que la gran mayoría sean fenómenos locales, adscritos a una ciudad (esto ha mejorado en el tiempo pero igual sigue siendo complejo). Finalmente hay un menosprecio cultural por parte de muchos participantes de la subcultura del cómic, que los ven meramente como productos de segunda categoría, hecha por gente que no es capaz de hacer material de calidad profesional, cuando muchos lo consideran de manera condescendiente como el primer paso para la verdadera creación. Por todo esto, la conservación de estas revistas –sumadas a las bajas tiradas– hace muchas veces sumamente difícil tener el material completo de los fanzines publicados, y por ende se complica el rastreo y trabajo sobre ese material. De hecho este trabajo no hubiera sido posible sin el aporte en su momento de coleccionistas que consideran que los fanzines son también formas válidas de historieta, y por ello han guardado los fanzines recolectados de una u otra manera años atrás. A ellos mi más sincero agradecimiento.

Los primeros fanzines de historieta argentinos

En diciembre de 1979 aparecía en la ciudad de Buenos Aires el primer fanzine sobre historieta hecho en Argentina: *¡Crash!*, editado por el Círculo de Artes Visuales de Argentina y dirigido por el dibujante Leandro Sesarego. Su reducida tirada –hecha en fotoduplicación, sistema que recién empezaba a popularizarse y que se convertiría en proceso crucial para la profusión de los fanzines– y su limitada distribución hacen que claramente pueda ser considerado el primer fanzine argentino dedicado totalmente al mundo del cómic.

Tanto *¡Crash!* como su contemporáneo *Top!* –publicado a partir de 1982 por Luis Rosales– eran fanzines dedicados al estudio de la historieta y no a la producción de material original. Sin embargo, su enfoque de estudio resultaba muy diferente del realizado hasta el momento por otros estudios argentinos sobre la historieta, por ejemplo en la revista *LD* que se publica durante tres números en 1968. Frente al modelo predominante en las décadas del sesenta y setenta de analizar al cómic en clave estructuralista, al fin de descubrir en ellos los mensajes subyacentes y analizar

efectos comunicacionales posibles de su lectura, los artículos en estos fanzines apuntaban hacia la reconstrucción histórica de las historietas, el análisis de series, autores y géneros en su momento histórico. Frente al punto de vista semiótico de gente como Oscar Massotta, Ariel Dorfman, Oscar Steimberg, se oponía la mirada del archivista, del que quería saber cómo y cuándo habían aparecido las historietas para, a partir de ahí, determinar el porqué –y no poner ese por qué *a priori* como hacía *LD*, lo que podía llevar a conclusiones erróneas al obviar toda la dimensión histórica de producción y consumo en los análisis–. Además, en el caso de *Top!* se hacía patente una revaloración muy fuerte de la historieta argentina, en tanto elemento clave de una cultura popular negada y reprimida por el gobierno militar de entonces y que comenzaba justamente a retomar el discurso cultural en medio del esperado retorno a la democracia. Retorno que influiría en la primera explosión de los fanzines, como veremos a continuación.

La generación del 1986

En septiembre de 1984 la aparición de la revista *Fierro* desencadenaría un cambio cultural en la forma de entender la historieta para mucha gente. Desde sus comienzos la revista aspiró a renovar la historieta nacional, y apuntó a un público adulto que en esos años de vuelta a la democracia quería nuevas formas y nuevos contenidos tras los años de la sequía cultural que trajo el régimen militar. La gente estaba ansiosa de leer cosas nuevas... y también de participar.

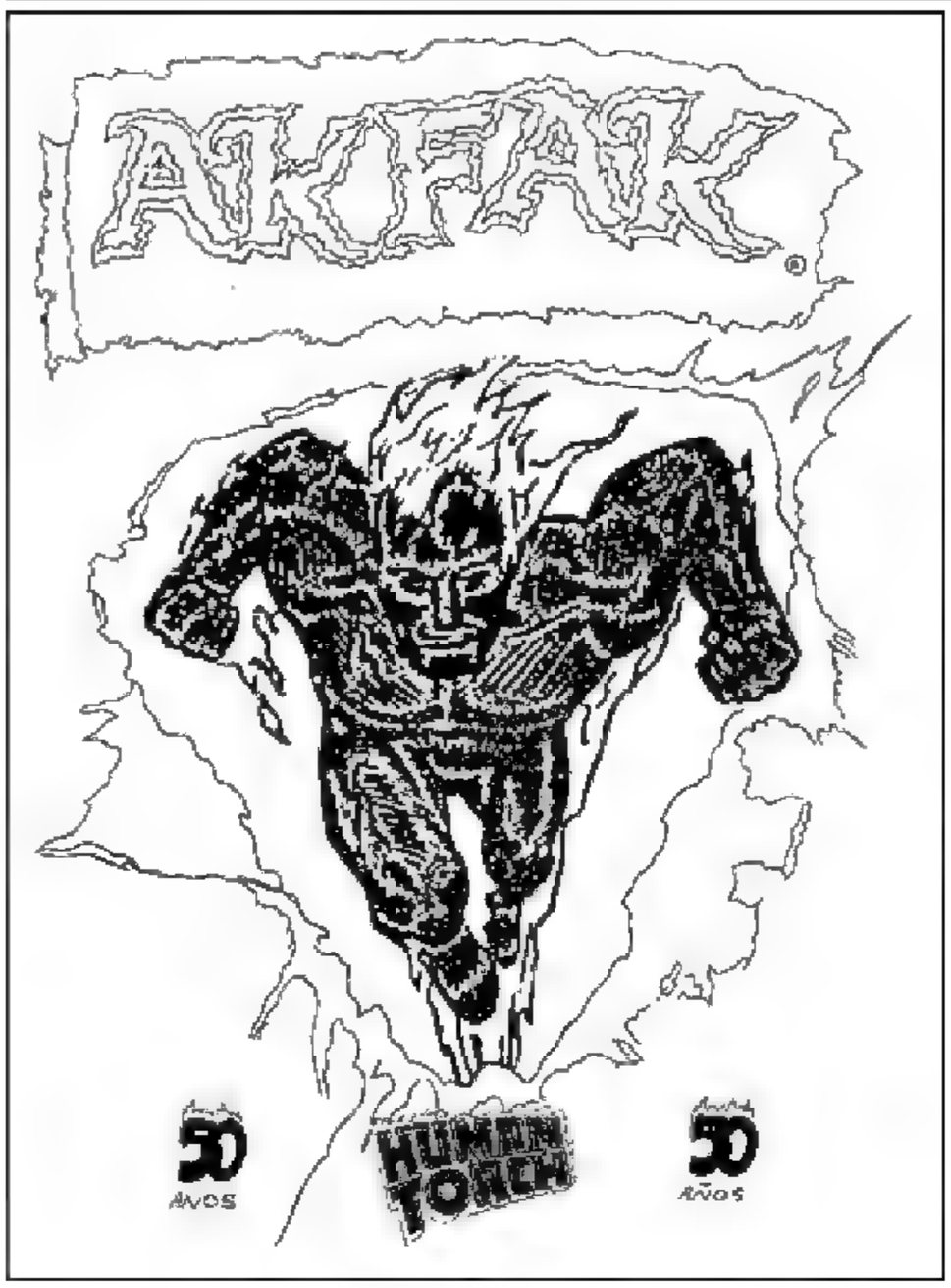
Eso lo descubrieron los editores de la revista cuando lanzaron en su segundo número el concurso «*Fierro* busca dos manos». La idea era elegir un guionista y un dibujante nuevo para publicar en la revista. La respuesta sobrepasó todas las expectativas: centenares de jóvenes autores mandaron sus historietas, muchas de ellas de gran calidad. *Fierro* respondería inventando un suplemento destinado a jóvenes autores llamado *Óxido*. Pero incluso esto no era suficiente para cubrir el clamor de toda esta gente, ansiosa de explotar creativamente en los comics.

Y se encontraron para poder hacerlo la difusión del sistema de fotoduplicación, que comenzaba a popularizarse en esa década. La fotoduplicación permitía reproducir en una calidad aceptable dibujos e ilustraciones, algo necesario obviamente en un fanzine de historietas.

Estos tres elementos –la efervescencia cultural tras la vuelta de la democracia argentina, la aparición de la revista *Fierro* y su acercamiento a buscar jóvenes autores y la difusión de la fotocopia– ayudaron a desencadenar durante la segunda mitad de la década del ochenta una verdadera avalancha de fanzines, que algunos han llamado la *generación del 86*, porque fue en ese año donde se alcanzó el punto álgido en cantidad de publicaciones.

Podríamos establecer entre los fanzines de esos años una clasificación en tres subgrupos, determinados en torno a sus contenidos, si bien esto no era algo rígido. En primer lugar teníamos los fanzines sobre historieta, herederos de *¡Crash¡* y *Top!*, que apuntaban a informar e investigar sobre la historieta. Revistas como *Comiqueando*, *Akfak* y *Fandom* cubrieron este espacio.

El segundo subgrupo correspondía a las revistas cuya estructura gráfica y



formal era similar al de las revistas de historieta comerciales publicadas en esos años. Fanzines como *O No*, *Poco Loco*, *Surmenage*, *Panqueque*, *Under Comix*, *HGO*, *Tren*, etc., publicaban un material de corte mayoritariamente narrativo, usando géneros y estilos similares a los de las revistas comerciales de esos años –*Fierro*, *Skorpio*, *Zona 84*, *Cimoc*, etc.–. Muchos de quienes publicaban en ellas intentaban entrar en las revistas profesionales –y de hehco hubo quienes lo lograron.

El tercer subgrupo lo componían aquellos fanzines que apuntaban a estéticas más experimentales. Su espejo eran los *comix underground* americanos de las décadas del sesenta y setenta, y revistas europeas de estética vanguardista como *El Víbora*, *Cairo*, *Fluide Glacial*, *Frigidaire*, etc., revistas que apuntaban a ser revulsivas tanto en forma como en fondo en los comics. Tras esa idea, revistas como *Squonk!*, el *Cerdo Pancho*, *Maldita Garcha*, *Araca*, *Cala*, *Jaca*, *Carlitos*, etc., se abrieron un espacio como proveedoras de historietas raras, extrañas, de un humor absurdo y de estilos poco convencionales.

A fines de la década del ochenta el movimiento fanzinero venía consolidándose en calidad –si bien reduciendo el número de sus publicaciones– y prestigio. El evento Buenos Aires No Duerme de 1988 –posiblemente el mejor exponente de lo que fue la movida argentina de la década del ochenta– fue el lugar de mayor y mejor exposición del fenómeno cultural. Varios de los autores de fanzines comenzaban a aparecer en publicaciones profesionales que les daban cabida más y más. Incluso algunos fanzineros comenzaban proyectos editoriales más profesionales, como la fallida revista *Reo*, dirigida por dos números por Marcelo Ciccone, anteriormente editor del fanzine *Surmenage*. En un fanzine

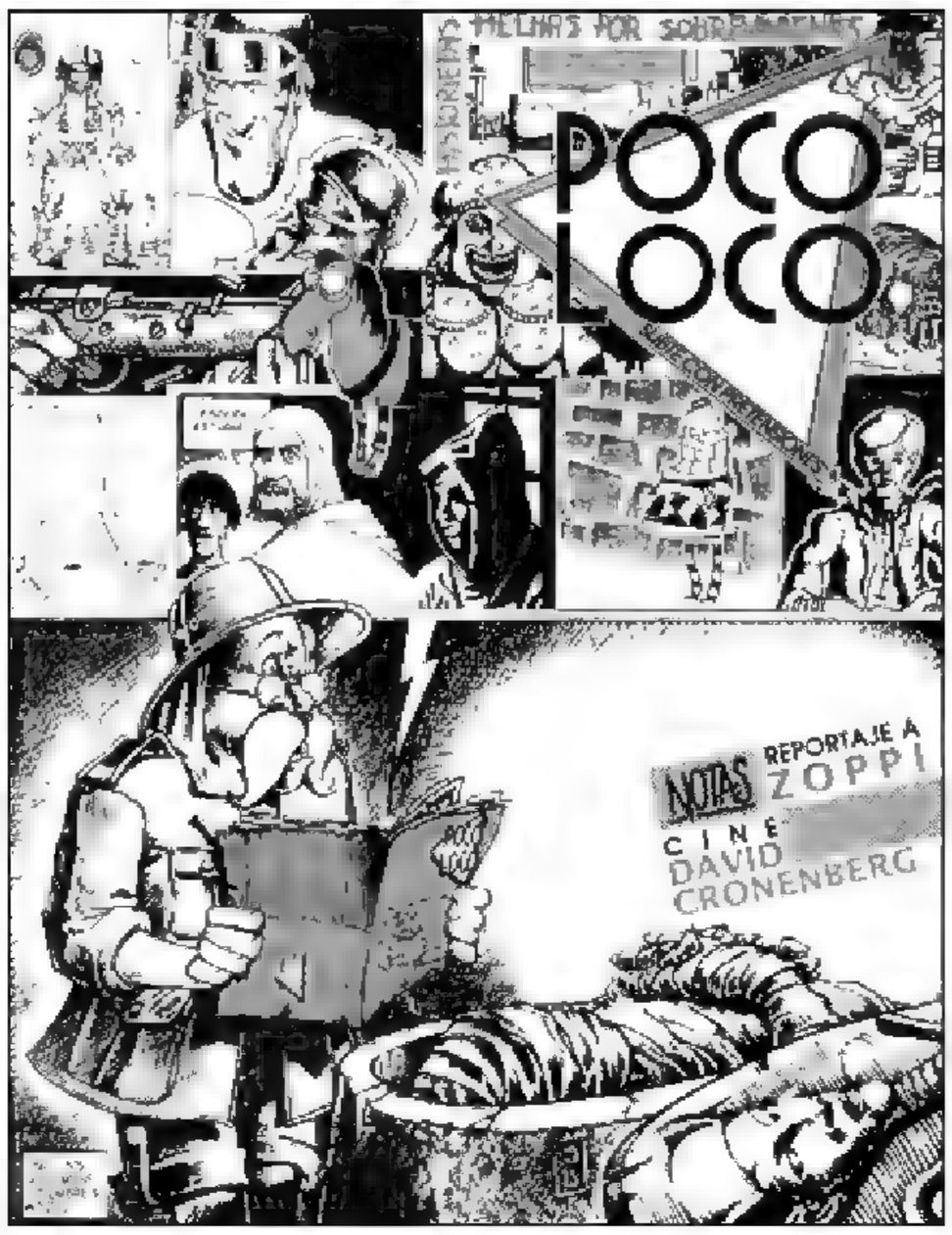
cuyo único número salió en 1990 llamado *Arkham* aparecía la primera historia de un personaje imprescindible para hablar de la historieta argentina de la década siguiente: Cazador.

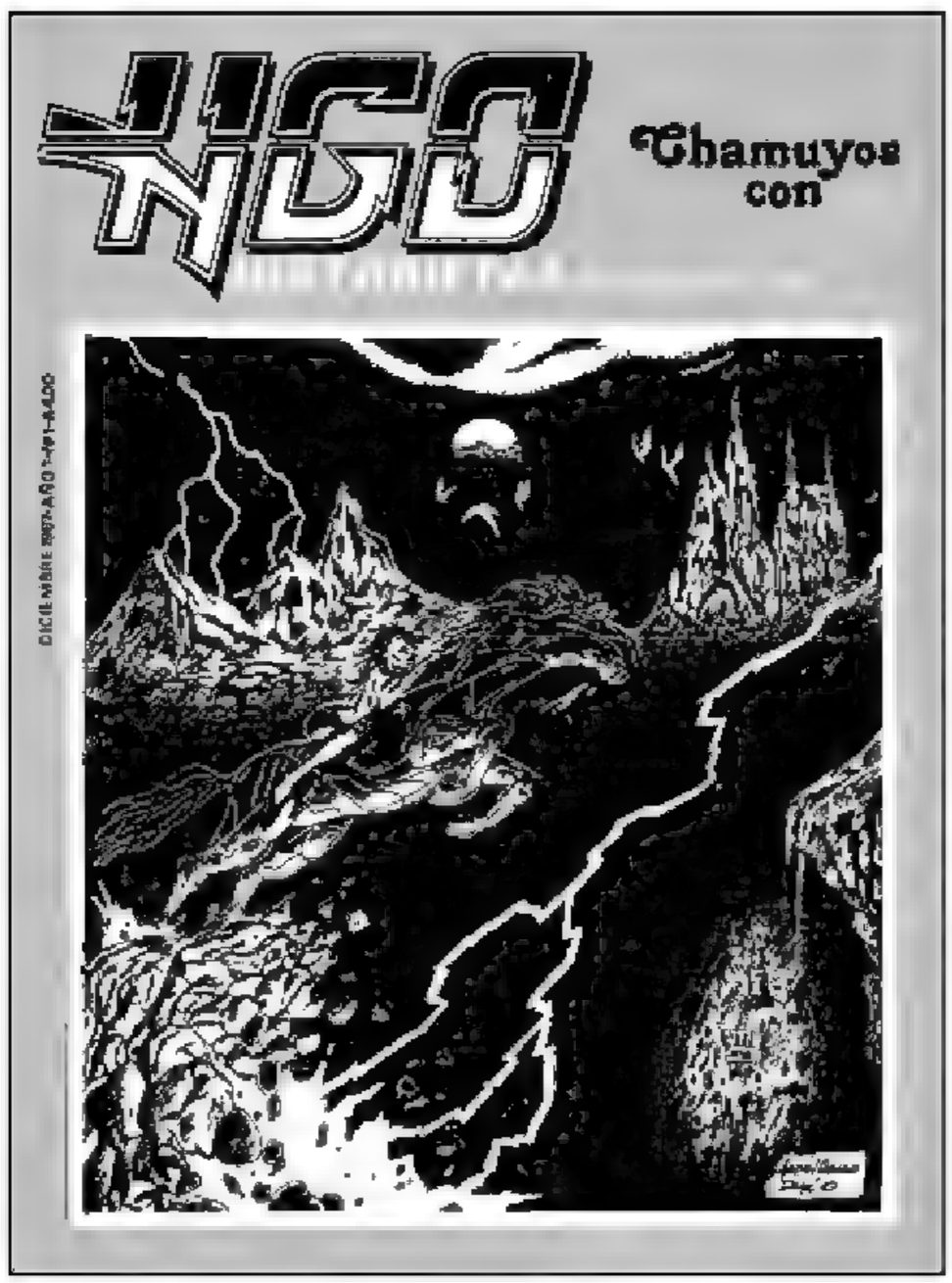
Y en medio de la euforia, llegó la hiperinflación. Los precios se dispararon y la actividad económica sufrió tremendamente. Y por supuesto esto importó en un producto de importancia –al menos desde le punto de vista del consumidor– como el fanzine.

Curiosamente, sin embargo, el choque no fue tan profundo, y hasta 1991 seguirían haciéndose fanzines con una cierta presencia, especialmente en el interior de Argentina. La hiperinflación había sido un golpe muy fuerte, pero no letal. Otros factores, sin embargo, hicieron que para 1993, los fanzines casi desaparecieran del mapa historietístico argentino.

El primer factor fue consecuencia del cambio sociopolítico que vino de la mano del gobierno de Carlos Menem. Su apuesta a la apertura del mercado de bienes y servicios y la consecuente rebajas de aranceles de importación, más un dólar bajo, permitió la entrada a Argentina de revistas de historietas extranjeras a bajo costo y con calidades de impresión muy superiores al producto local. Esto afectó las ventas de las revistas locales, tanto profesionales como fanzines. ¿Para qué pagar tres pesos por un material local si por esa plata se conseguían productos extranjeros de calidad de impresión mayor?

Otro factor fue el agotamiento comercial de la revista de antología que imperó en la década del ochenta. Su público o abandonó por completo el cómic o bien prefirió pasarse a la compra de álbumes recopilatorios donde aparecían las historias completas. El público lector de *Fierro* –que había sido la base del público lector de los fanzines– se había marchado y todavía no había un remplazo.





Por estos factores, para 1993 la *gene-*

ración del 86 había abandonado los fanzines. Algunos se convirtieron en profesionales –artistas o editores– del género. Otros buscaron trabajo en la ilustración o la publicidad. Otros sencillamente se alejaron por completo de los fanzines.

¿Había muerto el fanzine de historietas? No, porque otros factores aparecían y anunciaban la creación de una segunda generación fanzinera.

Los chicos AHI

En 1994 aparece el primer número del fanzine que sería la cabezada playa del desembarco de la segunda oleada fanzinera argentina: la revista *Catzole!* Su andadura marcó el inicio de la aparición de un nuevo grupo de autores decididos a editar por su cuenta sus comics. Pero el contexto en que estos aparecerían había cambiado y, por ende, también sus respuestas ante estos como faneditores.

En primer lugar, la apertura económica del gobierno de Carlos Menem había traído –como dijéramos más arriba– la progresiva desaparición de las revistas comerciales de historietas hechas en Argentina, sometidas a una competencia imposible en términos de impresión con el material llegado del extranjero. La revista *Fierro* cerró en 1993, la Editorial Record cerró en 1996 tras una larga agonía, y hasta la poderosa Editorial Columba –que hasta la década del ochenta tenía grandes tiradas– fue lentamente sucumbiendo ante la nueva realidad –sumada a erróneos manejos editoriales– que se imponía. Los muchos profesionales del cómic argentino terminaron así por migrar definitivamente en lo laboral –y a veces incluso físicamente– para trabajar en el extranjero de manera casi exclusiva, u optar por la salida total de la producción historietística. Las posibilidades de crecimiento profesional de nuevos autores estaba vedada, a diferencia de la década del ochenta, donde era posible profesionalizarse a partir del fanzine. El fanzine ya no era un paso previo e inicial en el crecimiento profesional, era *la única posibilidad* de publicar. Y los nuevos autores lo entendieron claramente, y fueron muy cuidadosos con sus revistas, al punto de no aceptar propuestas para *profesionalizar* su material que no les permitieran controlar los derechos de esos personajes.

La única excepción exitosa de autores relativamente nuevos en esta década la conformaron dos antiguos fanzineros con un personaje aparecido en 1990 en el fanzine *Arkham*. Jorge Lucas y Sergio Ramirez –más los aportes de Ariel Olivetti y Sergio y Renato Cascioli– recuperaron al personaje Cazador para reconvertirlo en el protagonista de un *comic-book* de un humor brutal, satírico y de *mal gusto* que fascinó al público adolescente de esos años. La mirada salvaje a personajes públicos del período y a personajes de la cultura popular argentina e internacional y un humor escatológico y poco sutil, le dio a Cazador el estatus de ícono menor de la década del noventa y les garantizó cierto éxito a sus autores. Pero fue un oasis de nuevos autores en el desierto de la historieta nacional de esos años.

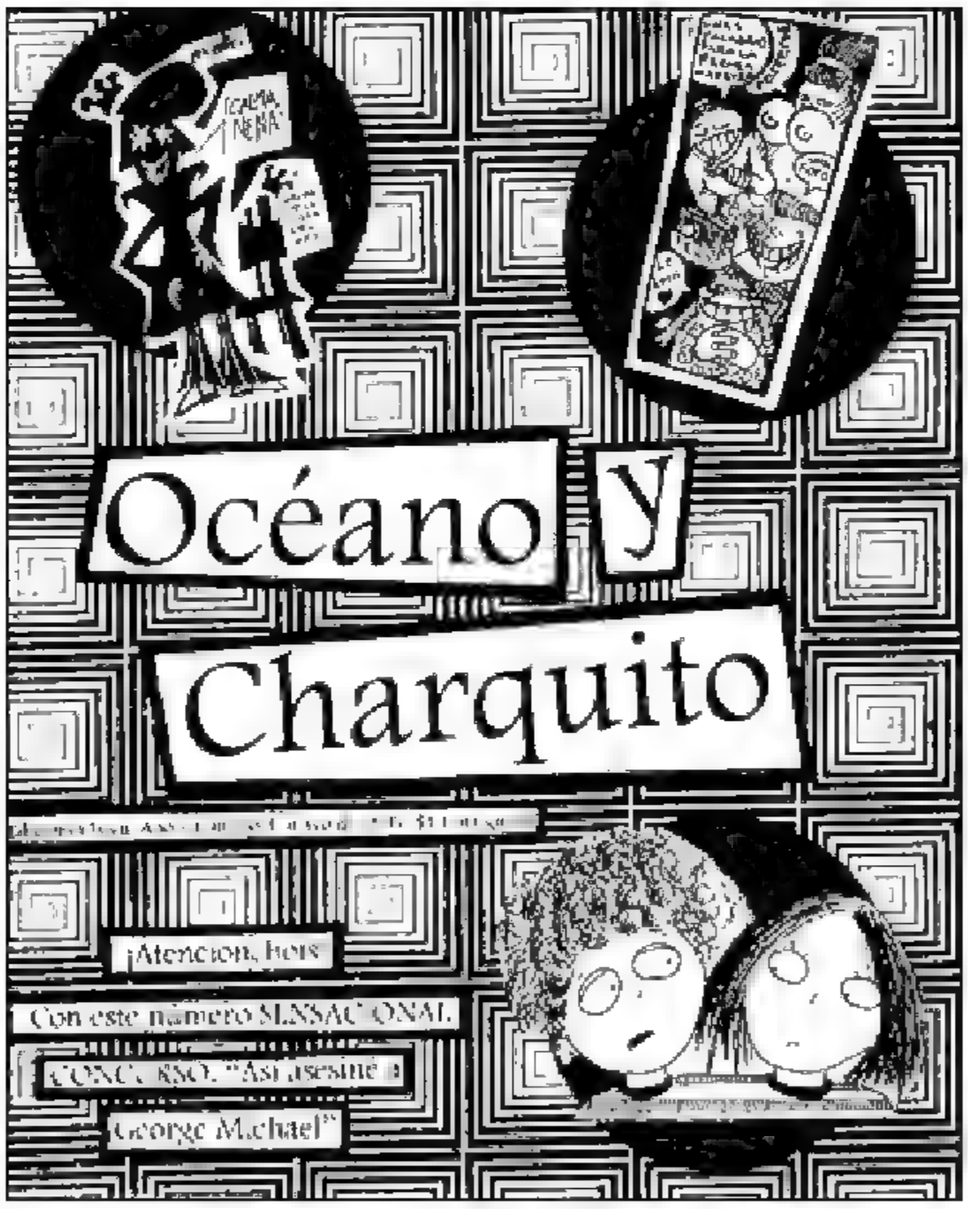
Otro de los cambios llegó de la mano del remplazo del modelo de la antología de autores por el *comic-book* con una única historia y generalmente de superhéroes. Los *comic-books* editados por Editorial Perfil a principios de la década del noventa –y que eran traducidos y

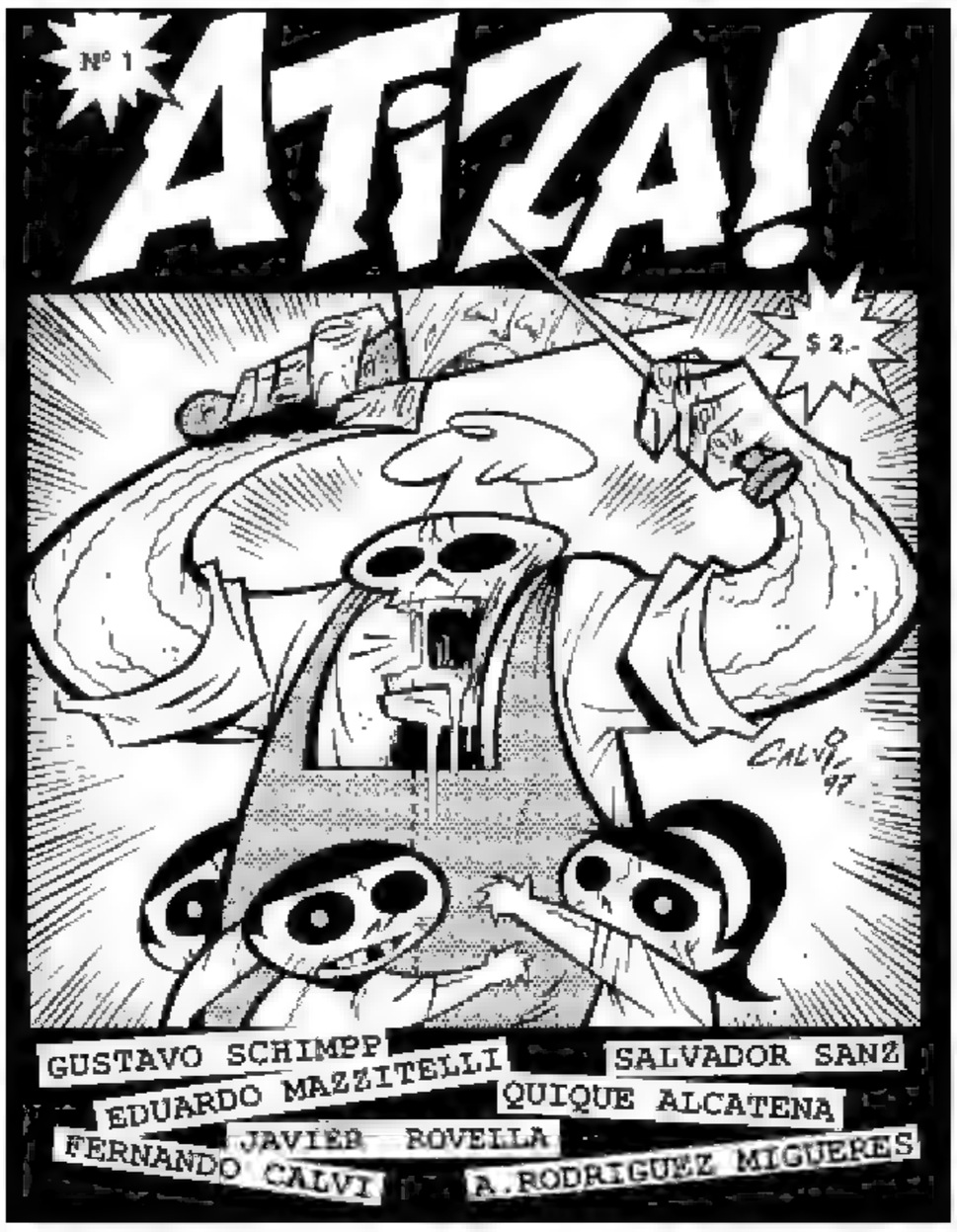
comentados por antiguos fanzineros, que habían editado en 1986 el fanzine *Comiqueando*– fueron la lectura a partir de la cual muchos de los fanzineros empezaron con los comics. Y por ende, con la aparición de los nuevos fanzines, el género de los superhéroes –que en los años anteriores solo aparecía casi de manera exclusiva como parodia– se convirtió en parte importante de las ofertas fanzineras de esos años. Y, frente a la proliferación de historias cortas sin personaje fijo de los fanzines de la *generación del 86*, los nuevos fanzines tenían la preponderancia de uno o varios personajes con historias que continuaban –o pretendían continuar– número a número.

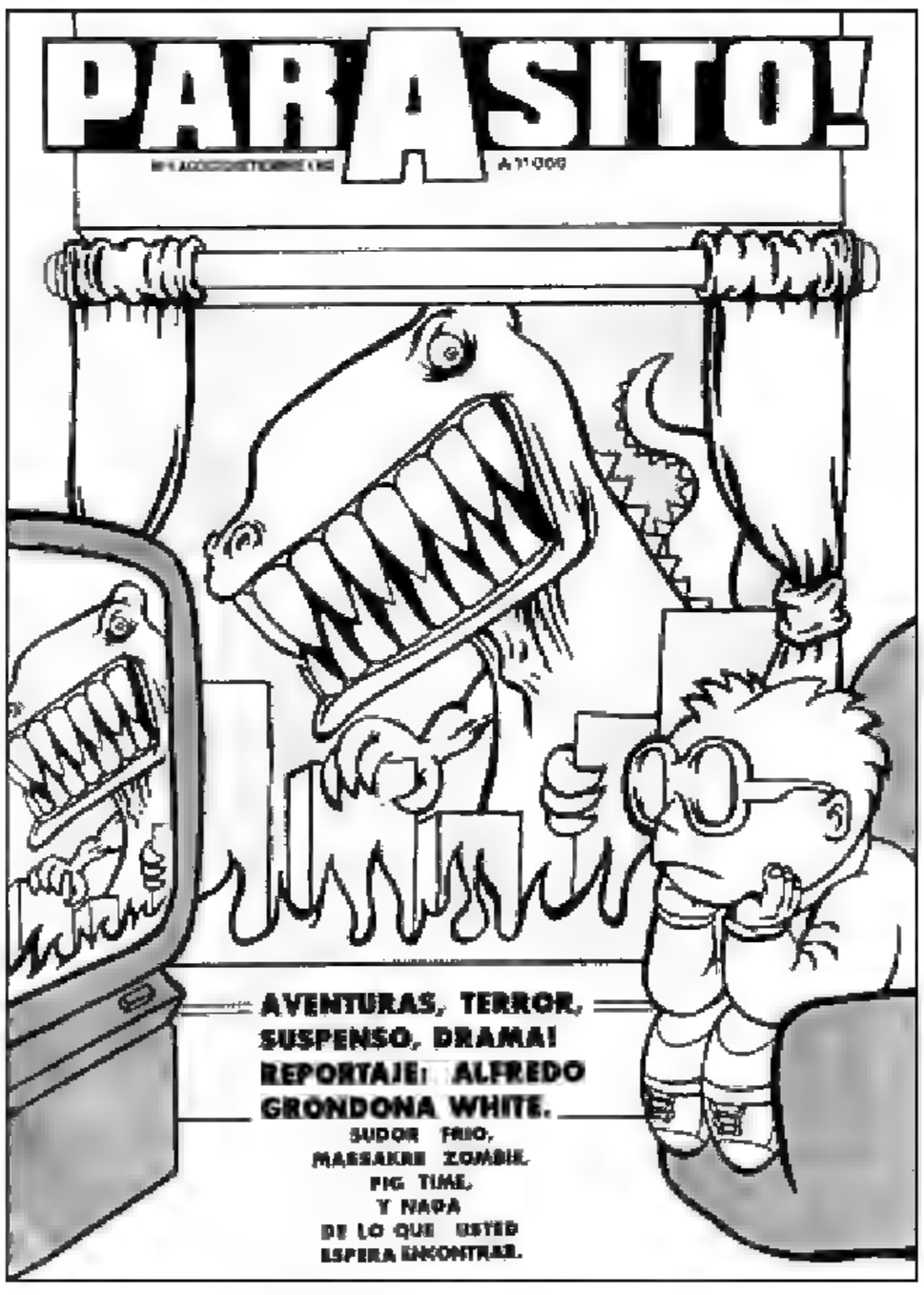
Un factor permitió consolidar el sistema de distribución de las revistas. La aparición de la *comiquería* o tienda especializada en comics. Copiadas del modelo norteamericano y amparadas por los bajos costos de la importación de material extranjero, las comiquerías crecieron en las principales ciudades de Argentina, y ofrecieron diversidad de material a los aficionados a la historieta. Como muchos de esos aficionados conformaban una buena parte de la base de sustentación de los fanzines desde siempre, las comiquerías les dieron a los faneditores el espacio –mínimo, debemos reconocer, pero igualmente importante– para que sus revistas fueran vistas y compradas por quien estuviese interesado. Frente a la errática distribución de los fanzines de la generación anterior, los nuevos fanzineros tenían un cierto circuito *ad hoc* donde mostrar sus productos, lo que redundaba en mayor facilidad para encontrarlos, y por ende en mayor visibilidad.

En la edición también hubo adelantos que los nuevos autores aprovecharían. Así como la fotoduplicación fue un elemento que ayudó a la aparición de nuevos fanzines en la década del ochenta, la masificación en la del noventa de las computadoras personales permitió a los faneditores diseñar de manera más *profe-*

Nº 7. ABRIL 1999. $ 1.-(UNO$)
FALSA
MORESNIA
Y LA ACTUALIDAD
¡INCLUYE SUPLEMENTO ESPECIAL
KISS
LOS KISS NOS CUENTAN SUS SECRETOS PARA ENGORDAR Y ENVEJECER FÁCILMENTE. ¡COMO NUNCA!
EXCLUSIVO: EL PERRO DE FRANCELLA DEFECÓ UNA TORTA CON LA CARA DE SU AMO. ¡TODA LA INFORMACIÓN!!!
ADRIANA BRODSKY NOS CUENTA TODO SOBRE SU ÚLTIMA OPERACIÓN DE NARIZ
Espectaculares a los 60
Y ADEMÁS: COMICS Y CONSEJOS PARA UNA VIDA MEJOR.
A.H.!
LA HISTORIETA ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD. LEER CON MODERACIÓN.







sional sus revistas, dándoles muchas veces un acabado que no deslucía –y que incluso avergonzaba– a revistas comerciales, incluso usando la fotoduplicación como método de impresión. Esto permitía que curiosos –que nunca hubieran comprado «esos pasquinitos mal diseñados en fotocopia»– se interesaran en darles una ojeada a estos nuevos productos.

Finalmente, otro factor a tener en cuenta fue que muchos de los participantes de los fanzines de la década del ochenta habían mutado para esos años en participantes del mundillo historietístico profesional. Como autores, editores o dueños de comiquerías, estas personas dieron espacio en mayor o menor medida a los nuevos faneditores para exhibir sus revistas, difundir sus apariciones –a destacar en ese ámbito la labor de la revista *Comiqueando*, mutación del fanzine del mismo nombre que de 1994 al 2001 le dio espacio a publicar la aparición de material fanzinero, con direcciones inclusive–, darle espacio en convenciones de comics y hasta tratar de hacer posible profesionalizar de alguna manera a los autores más destacados dentro de este movimiento.

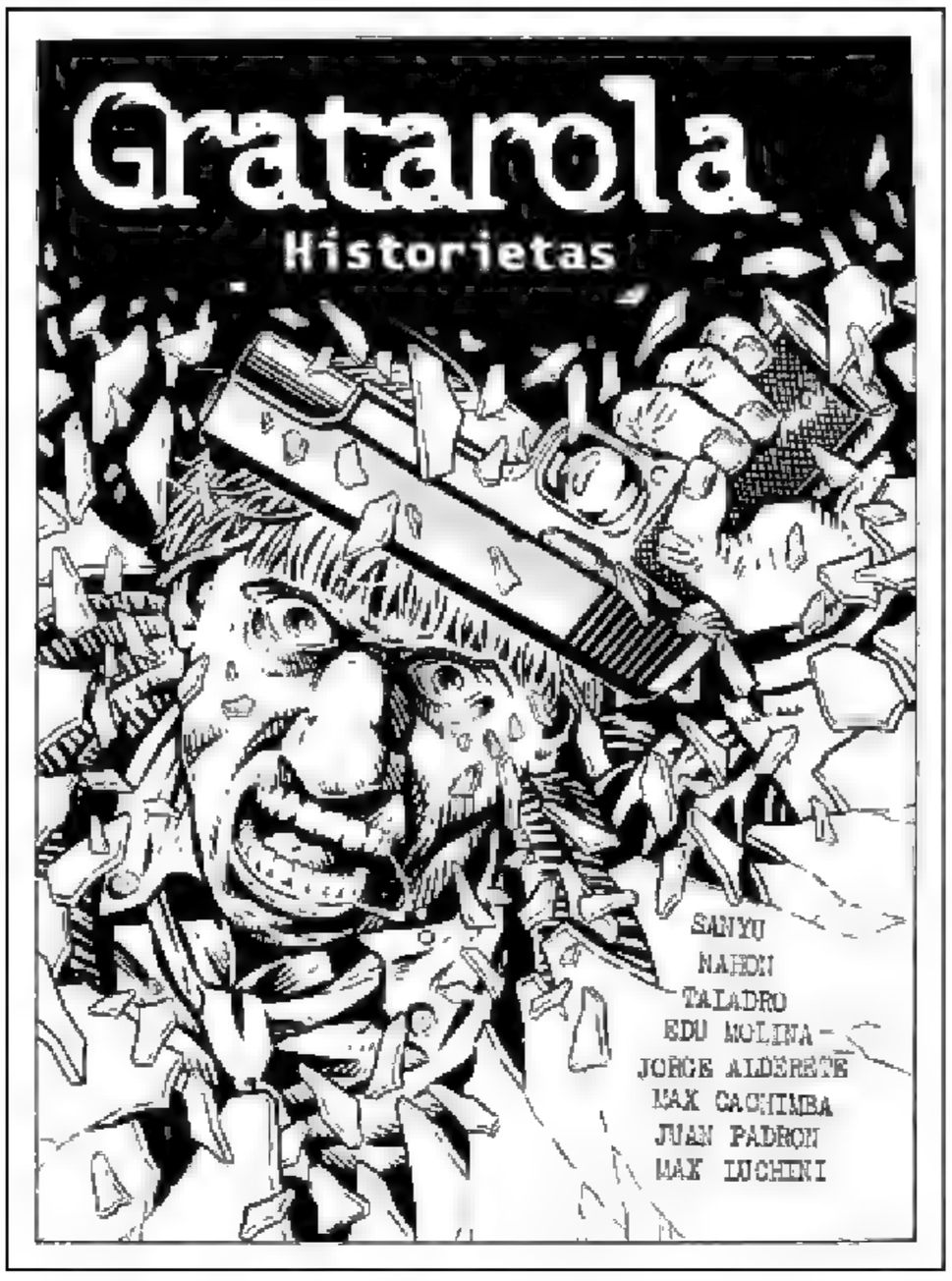
Todos estos factores explican la aparición de un sinnúmero de nuevos fanzines entre 1994 y el 2001: revistas como *Catzole*, *Moshpit Posse*, *Kamikaze*, *Elvisman*, *El Tripero*, *Falsa Modestia*, *Océano y Charquito*, *Kapop*, *Atiza*, *Moron Suburbio*, *Nikol Shangai*, *TurboPeludos*, por nombrar solo algunos. Entre ellos se generó un amplio espectro de dibujantes y guionistas, muchos ellos de la suficiente calidad para haberse profesionalizado, de existir un mercado nacional de revistas de historietas profesionales en esos años. Y eso se reflejó en sus ventas, que llegó a alguno de ellos –*Catzole* y *Falsa Modestia* por citar solo a dos– a vender arriba del millar de ejemplares, una cantidad impresionante para revistas con distribución tan limitada.

Con el aumento de los fanzines pu-

blicados, los faneditores empezaron a generar –igual que en la generación anterior– vínculos y redes informales. Pero en 1998 estos mismos faneditores fueron un paso más allá al conformar una asociación formal para unir a los editores de fanzines. Así se generó la Asociación de Historietistas Independientes (AHI), entidad que llegó a agrupar a casi ochenta fanzines. Si bien se habían intentado años atrás generar organizaciones similares –como el Círculo de la Historieta y el grupo Los Cuadronautas–, esta fue la primera vez en que un grupo importante de faneditores trabajaron de manera conjunta en una organización de estas características.

El AHI organizó una biblioteca de lectores, organizó eventos, ayudó a explicar cómo hacer una revista a quienes querían producir una, envió a un representante a una convención de comics en México y fomentar en general la relación entre los autores y faneditores entre sí y con el público. Desgraciadamente se generó en lo interno una separación entre aquellos faneditores que querían que el AHI se mantuviera como una suerte de confederación de personas independientes y aquellos que preferían organizar el trabajo de maneras más uniformes, con formatos similares y estructuras más acordes a una editorial que a un conjunto de estas. Eso, sumado a los roces personales terminó por eliminar a fines de 1999 –o sea a apenas un año de la conformación formal de la asociación– al experimento.

Tras la desaparición del AHI, la profusión de fanzines continuó hasta que la crisis general del sistema económico implantado por Menem a finales del 2001 determinó el forzoso parate de muchos de estos fanzines.



Aquí detenemos nuestra mirada sobre los fanzines. Si bien luego de la recuperación económica argentina han aparecido nuevos fanzines, este autor no puede evaluar cómo se han desarrollado por una cuestión de índole personal. Es de suponerse, sin embargo, que el auge de internet y la posibilidad de hacer páginas web con imágenes de manera relativamente sencilla –lo que además permite una distribución mucho más amplia de los contenidos que cualquier fanzine puede soñar– ha traído una caída del fanzine impreso a favor de estos nuevos formatos electrónicos. Pero es claro que el espíritu del fanzine, ese que dice que cualquiera puede hacer us propia historieta y lograr que otros se interesen por ella, está presente en estos nuevos formatos.

El fanzine no solo ya ha nacido para quedarse: forma parte integral de la cultura del cómic en Argentina, así como en el resto del mundo.

Los últimos 15 años de la historieta argentina

Andrés Accorsi
Investigador, Buenos Aires, Argentina

Resumen

Mientras se acerca a su centenario, la historieta argentina lleva varios años tratando de recuperarse de la crisis más profunda de su historia, lógico –pero no por eso menos abisal– correlato de la crisis que sacudió al país en el inicio del nuevo milenio. El colapso del 2001-2002 puso fin a una década de importante transición, con fenómenos, búsquedas y hallazgos muy propios. Esta es apenas una mirada excesivamente cercana a lo que fueron.

Abstract

While it comes closer to its centennial, the Argentinean comic already for several years it is being about recovering of the deepest crisis in its history, logic –but not for that reason less abyssal– consequence of the crisis that shook to the country in the beginning of the new millennium. The collapse of 2001-2002 put an end to a decade of important transition, with phenomena, searches and very characteristic discoveries. This is hardly an excessively near look to what was.

La historieta, que fuera sin duda una de las artes genuinamente populares, masivas, fértiles y prósperas del siglo XX, está completamente al margen de los hábitos de consumo de los argentinos. Y esto es así desde mediados de la década del ochenta.

Hoy la historieta argentina existe solamente fuera de nuestras fronteras: nuestros dibujantes y guionistas continúan con éxito sus carreras en publicaciones extranjeras que el público argentino desconoce, en un proceso que –si bien permite la subsistencia de un creciente número de artistas– horada irreversiblemente cualquier sesgo de identidad local que pudiera haber tenido nuestro noveno arte. Esto no constituye un dato novedoso ni mucho menos, pero aquella tendencia, iniciada tímidamente por José Luis Salinas y su «Cisco Kid» en la década del cuarenta, representa hoy un porcentaje abrumador de la producción argentina de historietas.

La década del noventa marcó un corte profundo que alejó definitivamente del gusto del público local a los historietistas argentinos más famosos en Europa, remplazados en gran medida por la ingente proliferación de historietas extranjeras –especialmente norteamericanas y japonesas– y por toda una serie de pequeñas aventuras editoriales ges-

tadas en el país con distinta suerte. Quisiera centrar los próximos párrafos en ese particular proceso.

1990-1994

Para eso es preciso ubicarnos en 1990 y recorrer brevemente un panorama que abarcaba, en primer lugar, a una Editorial Columba –hogar de la mítica *El Tony*, más *D'Artagnan*, *Fantasía*, *Intervalo* y *Nippur*– anclada en las fórmulas que la habían llevado al éxito en décadas pasadas, pero sin ningún contacto con la profunda renovación a nivel mundial que había sufrido el cómic entre 1975 y 1990. Aislada en sí misma, Columba se limitaba a perpetuar personajes, temáticas y estéticas pretéritas, lo cual restringía seriamente la posibilidad de sumar nuevos lectores y resultaría, a mediano plazo, letal. El efecto más inmediato tampoco fue alentador: toda una generación que empezó a leer historietas en 1990 desconoce la obra –presente y pasada– de autores fundamentales como Robin Wood, Alberto Salinas, Carlos Casalla, Carlos Vogt, Lucho Olivera y otros clásicos colaboradores de las revistas de Columba.

En 1993 soplaron vientos de cambio en la otrora próspera editorial. Sin embargo, los intentos de Columba por remozar sus publicaciones llegaron tarde y fueron mal recibidos por el público. Pronto se volvió una vez más a las fórmulas tradicionales, agravadas por una crisis financiera que forzaba a la editorial a republicar viejos episodios en remplazo del material inédito. Aún así, las veteranas antologías de Columba llegaron ininterrumpidamente hasta mediados de 2000, cuando la editorial quebró definitivamente. Poco después, una de las empresas acreedoras lanzó una línea de *comic-books* con cuidadas rediciones cronológicas de «Nippur», «Dennis Martin», «Gilgamesh», «Savarese» y «Mark», pero la situación económica del país impidió que el proyecto llegara a buen puerto y estos legendarios personajes desaparecieron sin dejar rastros a mediados del 2001.

En segundo lugar tenemos a Ediciones de la Urraca, liderada por Andrés Cascioli y hogar de la revista *Humor* (famosa por su irreverente estilo de resistencia política frente a la dictadura militar de 1976-1983) y de *Fierro*, la antología de historietas para adultos que desde 1984 seguía las fórmulas desarrolladas por prestigiosas revistas europeas como *Circus*, *Comic Art*, *L'Eternauta* o *El Víbora*, pero sin dejar de apostar a los nuevos talentos que surgían en el medio local, muchos de los cuales triunfarían más tarde en todo el mundo. Para 1990, sin embargo, las ventas de *Fierro* no eran para nada auspiciosas, y Cascioli lanzaba otras dos revistas que podrían eventualmente remplazarla. En la primera, *Hora Cero* –título rescatado de la exitosa publicación de Editorial Frontera, dirigida por Héctor Oesterheld a fines de la década del cincuenta–, reunió a varios autores de aventuras que trabajaban en estilos clásicos. Juan Giménez, Ricardo Barreiro, Oswal, Horacio Lalia, Carlos Albiac y algunos otros –incluyendo a algunos extranjeros, como Chester Gould y José Ortiz– intentaron revivir la ilustre tradición del título, pero solo duró seis números.

En la segunda nueva revista, *País Caníbal*, Cascioli reunió a los autores

Figura 1: Viñeta de «Viejos canallas» de Carlos Trillo y Roberto Mandrafina.

más experimentales tanto de *Fierro* como de *Humor*, para crear una revista muy interesante, llena de historietas modernas y transgresoras. Pablo Fayó, O'Kif, Esteban Podetti, Cuk, Agustín Comotto, El Niño Rodríguez, más dibujantes de *Humor*, como Pancu, Spósito y Pablo Zweig –un argentino que inició su carrera profesional trabajando en Alemania– parecían haber encontrado un lugar donde expresarse. Pero las bajas ventas liquidaron a *País Caníbal* tras su tercer número. Con ambos proyectos fracasados, Cascioli decidió mantener viva un tiempo más a *Fierro*, la única revista con un público fiel, aunque decreciente.

El inevitable cierre de *Fierro* llegó a fines de 1992, en el histórico número 100, y en el acto desaparecieron de la percepción pública, casi como si nunca hubiesen existido, la inmensa mayoría de los autores cuyas obras solían publicarse allí. Pero en ese mismo momento Cascioli lanzó el no. 1 de *Cazador*, un *comic-book* creado por Jorge Pereira Lucas –una de las figuras prominentes del movimiento *underground* de fines de la década del ochenta– y Ariel Olivetti, un notorio ilustrador convertido en historietista. *Cazador*, claramente inspirado en la versión de Simon Bisley del personaje Lobo –de la DC Comics–, inauguró una tendencia que se impondría a lo largo de la década del noventa: la adopción de temáticas y estéticas derivadas de los superhéroes norteamericanos y del formato de *comic-book*.

En 1994, después de siete u ocho números de periodicidad irregular y producción caótica, la notable mejora en las ventas permitió a Cascioli apostar fuerte por *Cazador*: la revista comenzó a publicarse en colores y poco después se estructuró un cronograma de trabajo serio, que garantizaba la periodicidad mensual del producto. La apuesta resultó exitosa a medias: las ventas subieron meteóricamente y *Cazador* logró un éxito espectacular, basado en gran medida en la fidelidad de un público que habitualmente no consumía historietas, pero que se dejaba atrapar gustoso por la estética cruda, agresiva y marginal de *Cazador*. Sin embargo, la estricta periodicidad mensual –y más tarde trisemanal– mató la calidad de la revista, al forzar al equipo creativo –del que se había retirado Olivetti– a producir cientos de páginas sin inspiración, apresuradas, sin historias originales, y con decreciente atención a los fondos, el color y la anatomía. Gradualmente se fueron incorporando más y más efectos de Photoshop e incluso imágenes escaneadas de otras revistas y libros.

En 1996 Cascioli decidió ampliar su

línea de publicaciones, en busca de un suceso que compensara la caída en las ventas de *Humor* y *SexHumor*, una versión de la veterana revista, centrada en el erotismo. Se volcó desde luego por un producto que se asemejara lo más posible a *Cazador* –su único título exitoso– y así surgió *Cazador Comix*, una efímera antología en formato *comic-book*, con historias breves realizadas por el mismo equipo que producía *Cazador*, rediciones de material extranjero y trabajos de un joven autor que acababa de debutar en las páginas de la revista *Comiqueando* y que había captado rápidamente la atención de los lectores y del editor: Fernando Calvi.

Calvi, a pesar de su corta edad, tenía un sólido *background* cosechado a lo largo de varios años de trabajo en un importante estudio de animación, y además había colaborado con Carlos Trillo en los guiones de varias series destinadas al mercado italiano, tales como «Borderline» y la exitosa «Cybersix». Tras su debut como autor completo en *Comiqueando*, Calvi fue contratado por La Urraca para integrarse al equipo de *Cazador*, y para realizar historias breves en *Cazador Comix*. Pronto obtuvo su propio *comic-book*, *Megaman!* –una ingeniosa e hilarante parodia de los superhéroes norteamericanos de la década del sesenta y del estilo narrativo de Stan Lee–, pero las ventas no cumplieron con las altas expectativas de Cascioli y el cómic fue cancelado luego de su tercer número.

La violenta y polémica aventura de *Cazador* terminó abruptamente a fines de 1999 –semanas después de la cancelación de la veterana *Humor*, tras veintiún años y más de quinientos números–: los autores se negaron a continuar produciendo para Cascioli, ya que el editor les adeudaba varios meses de paga. Jorge Lucas y su equipo recalaron entonces en una pequeña editorial independiente, donde realizaron un puñado de números de *El Dié*, un cómic con Diego Maradona como protagonista, en la línea cruda y visceral de *Cazador*. A fines del 2000 el auténtico *Cazador* reapareció con un nuevo no. 1, ahora en la poderosa Editorial Perfil, y con varios cambios en el equipo creativo. La nueva etapa no llegó a cumplir un año de vida y naufragó

EL COSTADO OSCURO DE LOS COMICS
PRESENTA
EL ORIGEN DE OSVOLDO FIGAZZA
HECHO POR GUSTAVO SALA 1998
1958, MAR DEL PLATA. EL FAMOSO DIBUJANTE SANTOS L. FIGAZZA, CREADOR DEL INOLVIDABLE MARICONCITO, EL NIÑO CON PROBLEMAS, GANA UN PATO VIVO EN UN CONCURSO DE UNA GASEOSA-COLA.
-BONITO ANIMAL
EL PATO RESULTO SER UNA HERMOSA PATA CON ENCANTOS IMPOSIBLES DE RESISTIR. EL AMOR NO TARDO EN LLEGAR.
CUAC!
LA UNION DE ESTE TORRIDO ROMANCE DIO COMO RESULTADO UN BONITO BEBE BAUTIZADO "OSVOLDO" EN HOMENAJE AL FAMOSO ACTOR PORNO OSVOLDO GRINDERVERGUER.
Y MIENTRAS EL BEBE CRECIA, LA RELACION DE PAPA FIGAZZA Y MAMA PATA SE VOLVIA CADA VEZ MAS INSOPORTABLE
OTRA VEZ CAGASTE EN LA ALFOMBRA!
¿CUAC?
EN UN ATAQUE DE IRA, FIGAZZA DESCUARTIZA A SU PAREJA Y PREPARA UN RICO PATO AL HORNO CON PAPAS"
MMM, QUE RICO! Y MAMA NO COME?
NO MAMA SE FUE DE VIAJE UNOS MESES
A LOS CINCO AÑOS OSVOLDO TROPIEZA CON UNA CAJA LLENA DE REVISTAS "EL TONY", "INTERVALO" Y "FANTASIA" DE LA COLECCION PERSONAL DE SU PADRE
¡AUCH!
UNA EXTRAÑA FUERZA PSIQUICA EMANADA DE LAS REVISTAS AFECTA LA MENTE DEL NIÑO DAÑANDO SU CEREBRO PARA SIEMPRE.
A PARTIR DE ESE MOMENTO NO PARARIA DE LEER HISTORIETAS Y DECIR BOLUDECES
PERO! ESTE ¡ISIDORITO SIEMPRE HACIENDO LIO!!
POR!
TIN TIN!
PAC PAC!
PAQUITO
BLORK
A LOS 15 AÑOS SE ENTERA LA VERDAD SOBRE LA DESAPARICION DE SU MADRE Y DECIDE MATAR A SU PADRE
LE FALTABA SAL, BASTARDO!!!
BANG!
PASA 10 AÑOS EN LA CARCEL EN LOS QUE SE DEDICA A APRENDER A DIBUJAR
SI NO ME SACAS LUEGO TE ROMPO LOS OJOS!
EN LA ACTUALIDAD TRABAJA EN LA PRESTIGIOSA REVISTA "COMIQUEANDO" Y LA VIDA LE SONRIE
AY! QUE LINDO PATITO!
FIN

Figura 2: Página de «Osvoldo» de Gustavo Sala.

Figura 3: Cuadrito de Maitena Burundarena.

ante la indiferencia del público en algún momento del 2001.

La tercera etapa de este recorrido nos lleva a Ediciones Record, la empresa de Alfredo Scutti. Record era, además del hogar de la veterana revista *Skorpio* –fundada en 1974–, una actividad complementaria, supeditada a la verdadera fuente de ingresos de Scutti: la venta de historietas de autores argentinos a editoriales europeas, especialmente a la italiana Eura Editoriale. Aun así, la actividad de Record como editorial tuvo momentos de gran prosperidad económica y grandes logros creativos... que para 1990 habían quedado ya muy lejos. Es entonces que Scutti decide profundizar una serie de cambios que se venían dando tímidamente desde 1987, y que pondrían a *Skorpio* en condiciones de competir otra vez por la vanguardia del mercado.

En pocos meses el plantel de *Skorpio* se vio reforzado por nuevas series de Ricardo Barreiro y por el creciente aporte de dos nuevos guionistas: Walter Slavich y el magistral Eduardo Mazzitelli. También se sumaron dibujantes de talento como Rubén Meriggi –una de las estrellas de Editorial Columba–, y regresaron varias figuras que se habían alejado de la editorial a principios de la década del ochenta, como Horacio Lalia, Lito Fernández y Lucho Olivera. Ellos, junto a Juan Zanotto, Enrique Breccia, Quique Alcatena y varios autores jóvenes surgidos del *underground* –entre los que se destacó rápidamente Leonardo Manco–, se convirtieron en la espina dorsal de una etapa de *Skorpio* rica en experimentación, excelentes historias y ventas crecientes.

Esto motivó a Scutti a probar suerte con nuevas publicaciones en 1991, y no tuvo mejor idea que repetir la experiencia de Cascioli del año anterior. El estilo de aventuras clásicas cobró protagonismo en *Tit-Bits*, una revista de contenido genérico y poco interesante que –excepto por la redición de un clásico de Oswal y Albiac– parecía estar compuesta por sobras de *Skorpio*. Solo duró siete números. El estilo experimental –representado por muchos de los colaboradores de *País Caníbal*, más Pez, Max Cachimba, Ignacio Noé y los extranjeros Moebius y Richard Corben– recibió su propio título, *El Tajo*. Pero las bajas ventas hicieron que se desangrara tras solo 10 números.

Para mediados de 1992 solo *Skorpio* quedaba en pie. Scutti había perdido las

Figura 4: Viñeta de Roberto Fontanarrosa.

ganas de experimentar y se dedicó simplemente a mantener la veterana revista en un nivel de ventas aceptable. Para 1995 esto ya resultaba imposible, y a fines de ese año *Skorpio* desapareció de los kioscos tras veintiún años y 235 números. Tal como había sucedido unos años atrás con *Fierro*, desde la cancelación de *Skorpio* el público argentino no ha vuelto a tener acceso a la obra de la inmensa mayoría de los artistas que colaboraban en esa publicación.

De aquí nos quedan por repasar distintos emprendimientos, muy disímiles entre sí, pero unidos por un factor común: ninguno surge de las editoriales tradicionales, sino más bien de editores incipientes, muchas veces centrados en publicar material de su propia creación. El primer intento que vale la pena ser mencionado es el liderado por el mundialmente famoso Carlos Trillo, quien en 1989 se convierte por primera vez en editor, con el lanzamiento del no. 1 de la revista *Puertitas*. En un principio la revista ofrecía una mezcla entre historietas humorísticas y de aventuras, pero a lo largo del primer año se fue excluyendo gradualmente el material humorístico –a cargo de Tabaré, Ceo y otros– en favor de historietas más *serias*. Trillo y su viejo amigo Guillermo Saccomanno escribían todas las series, apoyados en el talento narrativo de artistas como Horacio Altuna, Eduardo Risso, Carlos Meglia, Cacho Mandrafina, O'Kif y Jorge Zaffino, entre otros. *Puertitas* también ofrecía material de autores extranjeros –especialmente de Jordi Bernet, Milo Manara, Joe Kubert, Vittorio Giardino y los hermanos Hernández–, pero a pesar de la calidad generalmente alta, no logró superar el no. 48 y desapareció en 1994.

Ya antes del cierre de *Puertitas* Trillo había unido fuerzas con otro editor independiente, Javier Doeyo, con quien coeditó varios *comic-books* de «Cybersix» y una antología de historieta erótica llamada «Supersexy». La unión entre Trillo y Doeyo se continuó más allá de 1994, con ediciones argentinas de varios de los éxitos de Trillo para el mercado europeo, como «Cybersix»,

GRR
QUE LOS CUMPLAS FELIZ, QUE LOS CUMPLAS FELIZ QUE LOS CUMPLAS COMIQUEANDO...
GRRR...
GRR...
BASTA PEQUEÑO ADEFESIO PARANORMAL... ESTOY PODRIDO DE TU CÁNTICO CUMPLEAÑERO
GR
PERO...
SON CINCO AÑOS DE TRABAJO QUE DIERON SUS FRUTOS. UNA REVISTA CON PRESTIGIO MUNDIAL...
¡IDIOTA!
GLAP
TE CREES CUALQUIER COSA...
SOLO QUERES FESTEJAR CUALQUIER BOLUDEZ!!
BUENO, SÍ, TENES RAZÓN.. FUI UN TONTO... PERO SOLO ES PARTE DEL PERSONAJE... SOLO QUIERO PASARLA BIEN Y FESTEJAR EL AUMENTO...
AH! ME OLVIDABA EN LA TORTA HAY UNA MINA ¡¡EN BOLAS!!
QUE LOS CUMPLAS FELIZ QUE LOS CUMPLAS FEELIZ
Dany the O.
CHIN CHIN

Figura 5: Página de Dany the O.

«Boy Vampiro», «Borderline» y «Clara de noche». Pero, paradójicamente, estos *best-sellers* europeos no lograron nada similar a una buena acogida entre el público local y ninguno llegó a publicarse en su totalidad.

Javier Doeyo, por su parte, fue el motor de uno de los proyectos independientes más importantes de 1991. En la revista quincenal *Cóctel* Doeyo reunió a los mejores artistas de todas las editoriales y todos los géneros. Durante sus seis números de vida, Fontanarrosa, Alberto Breccia, Risso, Oswal, Alcatena, Mazzitelli, Muñoz y Sampayo, El Tomi, Fayó, El Niño Rodríguez, Juan Giménez y Sanyú compartieron las páginas de *Cóctel*. Pero el costo de mantener a ese elenco multiestelar fue demasiado para una editorial pequeña y *Cóctel* desapareció, para volver unos meses más tarde con otros siete números, esta vez compuestos mayoritariamente por rediciones de material extranjero.

Antes, durante y después de su alianza con Trillo Doeyo publicó todo tipo de comics, desde material humorístico de autores vanguardistas hasta recopilaciones de clásicos de Alberto Breccia, Muñoz, Mandrafina y Alcatena. También editó *El Dié* –con Lucas y el equipo de *Cazador*–, *sketchbooks* de grandes artistas argentinos, material de Oesterheld que permanecía inédito desde la década del cincuenta, y hasta parodias pornográficas de «Dragon Ball», «Sailor Moon» y otros comics japoneses muy de moda en la década del noventa. Sin embargo su escasa pericia en materia comercial logró que ninguna de sus publicaciones alcanzara la repercusión que se esperaba de ellas. La editorial de Doeyo cambió muchas veces de nombre y actualmente sigue en carrera, concentrado en el rescate de clásicos perdidos de Breccia y Oesterheld.

En 1992 otro proyecto independiente contribuyó a la tendencia iniciada por *Cazador*: *Tres Historias*, un *comic-book* editado por el historietista Sanyú, presentaba una colección de superhéroes argentinos de marcadas resemblanzas con sus pares norteamericanos, y un equipo integrado por varios autores jóvenes, entre los que destacaban Jorge Lucas –quien pronto abandonó el proyecto para concentrarse en *Cazador*– y Edu Molina.

Tres Historias no logró ni por asomo

la repercusión de *Cazador* y el proyecto naufragó tras un puñado de números. Sin embargo Sanyú reincidió y lanzó un nuevo *comic-book*, *Animal Urbano*, esta vez con un sólo personaje protagónico y un sólo equipo creativo, integrado por Edu Molina y el guionista Guillermo Grillo. *Animal Urbano* inició su andadura en 1993 y fue uno de los pioneros indiscutidos en el rubro de los *comic-books* argentinos. La combinación entre la estética oscura de Frank Miller, peleas entre monstruos, logrados desarrollos de personajes y una sensibilidad claramente argentina, le permitió a *Animal Urbano* generar un público fiel y entusiasta, sobrevivir a tres cambios de editorial y mantenerse vigente hasta su cancelación definitiva, a fines de 2001.

Figura 6: Viñeta de «Cybersix» de Carlos Trillo y Carlos Meglia.

1994-2001

Para 1994, un fenómeno externo al proceso creativo y editorial propiciaría la irrupción de más y mejores intentos de edición independiente: surgía con fuerza –primero en Buenos Aires y luego en el resto del país– el mercado de venta directa, compuesto por un creciente número de comercios especializados en comics y *merchandising* aledaño. La expansión de esta nueva alternativa para la comercialización de historietas fue rápida y efectiva, y se extendió hasta 1999, cuando la crisis económica obligó a la retracción del mercado y al cierre de la gran mayoría de las bocas de expendio que se calcula llegaron a ser más de 170 en todo el pais. Actualmente sobreviven unas 45.

En ese año el dibujante Sergio Langer lanza el primer número de *El Lápiz Japonés*, una antología al estilo de la norteamericana *Raw*, con historietas vanguardistas e ilustraciones de muchos de los colaboradores de la extinta *Fierro* –José Muñoz, Max Cachimba, Podetti, etc.–, artistas plásticos, diseñadores gráficos y algunos de los nombres más recordados de la para entonces lejana primavera *underground* de fines de la década del ochenta. A un precio muy superior al de una revista de historietas normal, *El Lápiz Japonés* logró agotar la tirada del primer número y continuó saliendo con periodicidad anual, hasta 1998.

Y mientras varios de los grandes

Figura 7: Viñeta de «Cazador», la exitosa historieta creada de Marco Lucas.

nombres de la movida *underground* de la década del ochenta encontraban refugio en *El Lápiz*, una nueva generación de dibujantes y guionistas, surgida a espaldas de la historieta argentina tradicional y de cara a la creciente invasión del cómic norteamericano, se preparaba para reverdecer el panorama independiente. En 1994 comienzan a aparecer tímidamente en los comercios especializados una nueva hornead de publicaciones de aficionados, algunos de enorme talento. Este fenómeno irá creciendo hasta desembocar, entre 1996 y 1999, en una verdadera primavera del *underground*, con una enorme cantidad de fanzines –llegaron a superar los 75 títulos– que encontraron un público pequeño pero fiel y que llegaron incluso a publicar material de los autores clásicos, preocupados por la desconexión con el público local que les imponía la ausencia de *Fierro*, *Skorpio*, u otras publicaciones similares.

Otra aventura editorial independiente que data de 1994 fue *Comiqueando*, una revista dedicada al periodismo especializado en historieta y dibujo animado, que intentaba condensar estilos tan antagónicos como los de las revistas norteamericanas *Wizard* y *The Comics Journal*. *Comiqueando* le brindó muchísimo espacio a aquel endeble panorama local y resultó fundamental para la difusión de los fanzines, los comercios especializados, los intentos editoriales y las convenciones que de a poco fueron poniendo en marcha al aletargado mercado argentino. A diferencia del resto de las otras revistas periodísticas, *Comiqueando* incorporó una sección de historietas especialmente producidas para la revista, de la cual emergieron cinco de los dibujantes más importantes de los últimos tiempos: Mariano Navarro –inicialmente un clon de John Byrne, que luego encontró su propia voz–, Gustavo Sala –lo más parecido a un Robert Crumb que se ha visto por estas latitudes–, Juan Bobillo –quien evolucionó de un estilo cercano a Bisley y Olivetti hasta convertirse en un ilustrador impactante, sofisticado y completo como pocos–, Lucas Varela –uno de los mejores diseñadores gráficos de Argentina, cuya inteligente comprensión del medio le permite trabajar en casi cualquier estilo– y Fernando Calvi –tal vez el más impredecible y difícil de etiquetar de los miembros de este grupo–. Por la sección de historietas de *Comiqueando* también pasaron Dani the O. –ex *Fierro*, *Skorpio*, *País Canibal*, etc.), la internacionalmente famosa «Cybersix» –de Trillo y Meglia–,

«Cazador», e historias breves a cargo de varios artistas consagrados –Risso, Alcatena, Solano López, Manco, etc.– que buscaban un medio donde mostrar su obra reciente al público joven.

Una de las historietas presentadas en *Comiqueando*, logró una repercusión inesperada y pronto pasó a su propio *comic-book*: «Caballero rojo», de Toni Torres y Mariano Navarro, era una serie enrolada en el género de los superhéroes inusualmente ambiciosa, compleja y rica en subtextos. Pronto logró una importante cobertura en los medios, un notable apoyo de los lectores y las colaboraciones de autores de primera línea como Solano López, Eduardo Risso, Alcatena, Ariel Olivetti, Walter Taborda y muchos otros. A principios de 2000 –y después de 15 números– Torres y Navarro decidieron intentar el camino de la autoedición, pero la nueva etapa del *Caballero Rojo* se extinguió luego de tan sólo tres números.

El siguiente intento de *Comiqueando* por lanzar a uno de sus personajes en una serie de *comic-books* no prosperó: el elegido fue «Bruno Helmet», de Fernando Calvi, pero a pesar de su excelente trabajo y de las colaboraciones de Carlos Trillo y Quique Alcatena, la revista se canceló tras apenas dos números, también en 2000.

Como toda la industria de la historieta argentina –y en Argentina– *Comiqueando* tuvo su período de auge entre 1996 y 1999, con cifras de venta muy alentadoras y la posibilidad de distribuirse también en Chile, Uruguay, México y España. Tras la desaparición de su línea de *comic-books*, *Comiqueando* persistió como revista periodística un tiempo más, hasta que –a principios de 2002– la crisis económica hizo inviable su continuidad y fue cancelada con el no. 55, tras casi ocho años de publicación ininterrumpida. Luego

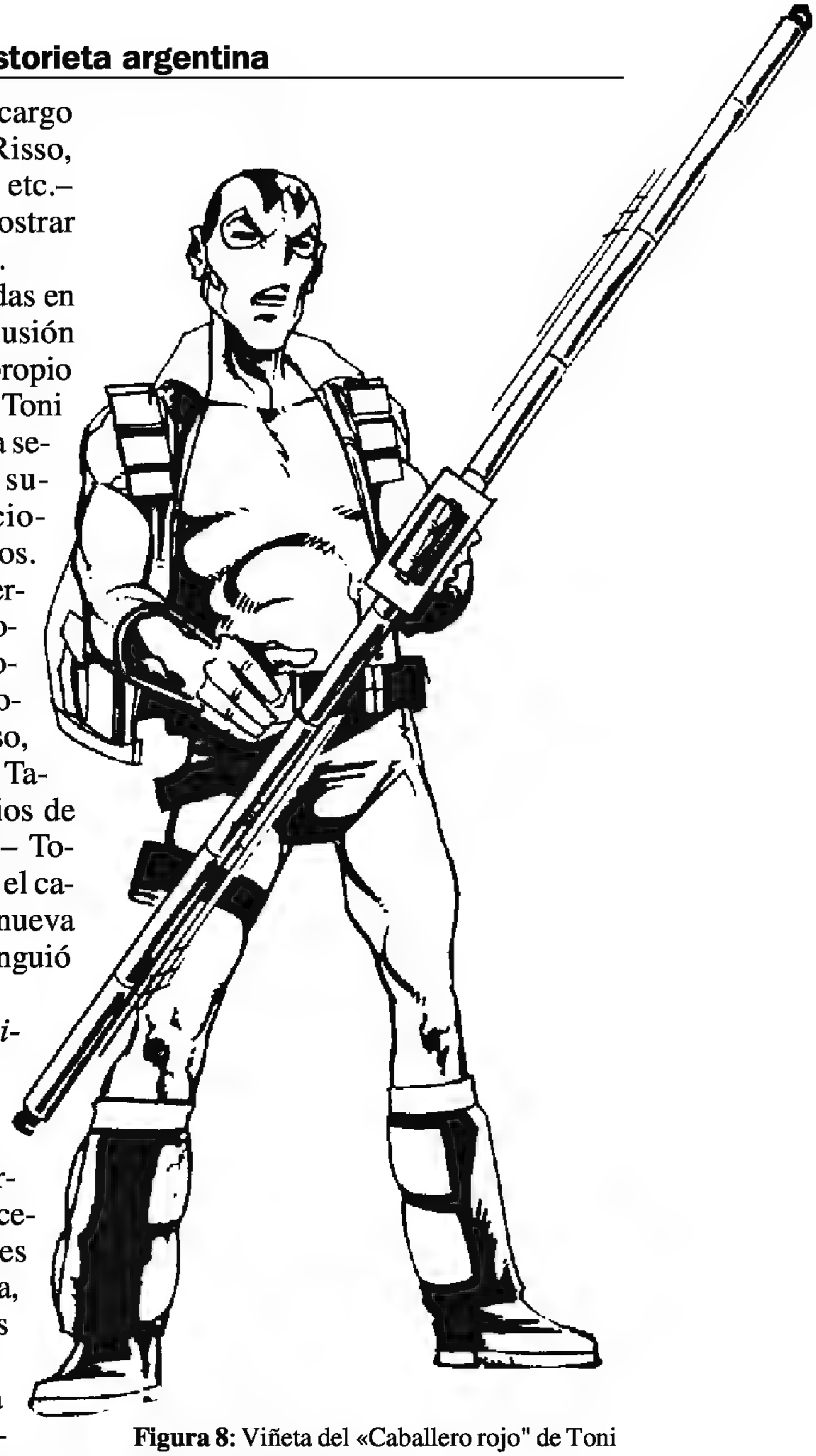


Figura 8: Viñeta del «Caballero rojo" de Toni Torres y Mariano Navarro.

del cierre, casi no se editaron en el país nuevos trabajos de los historietistas que solían colaborar en la revista.

La ausencia de medios profesionales donde publicar se convirtió, en la segunda mitad de la década del noventa, en una especie de síndrome, al cual los autores jóvenes –volcados a la autoedición a través del circuito *underground*– respondían con indiferencia y con creatividad, mientras que los autores de más trayectoria respondían o bien con incertidumbre, o bien con desesperación. En 1996, dos intentos gestados por los autores buscaron suplir la falta de *Fierro* y *Skorpio*, sin lograrlo por supuesto. Uno de los proyectos fue *Suélteme*, una muy buena antología centrada en el humor de vanguardia, y capitaneada por Podetti, Fayó, Dani the O., Pablo Sapia y Darío Adanti –uno de los principales animadores de MTV–, entre otros. La falta de una periodicidad y una política comercial coherentes hundieron a *Suélteme* tras cinco números.

El otro proyecto fue *Hacha*, liderado por autores surgidos de las filas de Record y Columba, tales como Luis García Durán, Alcatena, Mazzitelli, Lalia, Slavich y Manco. Pero la revista nunca pasó de ser una imitación de *Skorpio* –de hecho, se componía básicamente de material del género de aventuras creado por estos artistas para la Eura Editoriale–, y cuando se decidieron a cambiar, y a incorporar autores jóvenes como Calvi y Lucas Varela, ya era tarde. La aventura de *Hacha* culminó en el no. 5. En esa misma tónica, pero con menos éxito aún, surgieron *Óxido* (pobre imitación de *Fierro* liderada por El Marinero Turco), *Gritos de Ultratumba* –con historietas de terror a cargo de los autores de *Cazador*– y *Cabeza de Gorgona* –de Alcatena y el guionista Gustavo Schimpp–, pero ninguna llegó al no. 3.

El fracaso de las antologías y el distinto grado de éxito de *comic-books* como *Cazador*, *Caballero Rojo* y *Animal Urbano* parecían consagrar a la fórmula de transplantar estéticas y temáticas del cómic norteamericano a personajes y sagas ambientadas en Argentina. Con esa consigna surgieron decenas de *comic-books* condenados al fracaso, entre los que se puede destacar a *El Ojo Blindado*, *El Laucha*, *Convergencia* y *Mitofauno*, todos cancelados antes de la cuarta entrega.

Otra fórmula que aparentemente valía la pena imitar resultó ser la de *Comiqueando*, y a partir de 1997 varias revistas periodísticas se sumaron a ese espacio. La única que realmente logró imponerse fue *Lazer*, de Editorial Ivrea, una publicación apuntada al público adolescente y centrada en los dibujos animados japoneses, de gran auge en la segunda mitad de la década del noventa gracias a su constante exposición en la televisión argentina. Con un formato y un lenguaje innovadores, *Lazer* obtuvo cifras de venta impensables para un producto de este tipo y experimentó un período de fenomenal repercusión entre 1998 y el 2000.

Leandro Oberto, director de la editorial, decidió volcarse también a la edición de historietas con distintos resultados. En un principio apostó por editar en Argentina los *comic-books* de *Witchblade*, *The Darkness* y otras series de Image Comics muy populares en Estados Unidos. Los resultados fueron desastrosos. También apostó por la historieta argentina, con la antología *Ultra*, compuesta por una historieta de

su autoría, la magnífica «4 segundos» –de la cual hablaremos enseguida– y «Anita», un vehículo para el lucimiento de la dupla integrada por Juan Bobillo y Marcelo Sosa, otro gran dibujante de la nueva generación. A pesar de un nivel de calidad muy aceptable, la periodicidad errática terminó por hacer inviable el proyecto, que se extinguió luego de tres números.

El gran éxito de Ivrea llegó, una vez más, de Oriente. En 1999 Oberto comenzó a editar en Argentina mangas de gran popularidad, tales como *Ranma 1/2*, *Neon Genesis Evangelion*, *Card Captor Sakura* y muchos más que se fueron sumando hasta que, a fines del 2001, la crisis económica forzó a Ivrea a reducir drásticamente su línea de publicaciones. Poco después Oberto dejó a *Lazer* en manos de sus colaboradores y emigró a España, desde donde continúa editando mangas que se distribuyen primero en Europa y más tarde en Argentina. Con unas cifras de venta muy inferiores a las de su épocas de auge, *Lazer* aún sigue apareciendo de manera muy esporádica en el país que la vio nacer.

Una extraña mezcla entre *Lazer* y *Comiqueando* resultó ser *Mutant Generation*, una publicación periodística caracterizada por la escasa calidad de sus textos, que no logró pasar del no. 15. Sin embargo, llegó a lanzar una línea de *comic-books* –que por supuesto naufragó tempranamente– de la cual conviene destacar a *Babetool*, una interesantísima creación de José Luis Gaitán –uno de los exponentes del nuevo *underground*, iniciado como profesional en las páginas de *Comiqueando*– y el internacional Walter Taborda. *Babetool* fracasó en Argentina,

Figura 9: Viñeta de Enrique (Quique) Alcatena.

pero fue editada con éxito en el Reino Unido.

El año 1999 marcó el fin de la expansión del mercado del cómic en Argentina, y de ahí en adelante todo fue cuesta abajo. Precisamente de ese año data otro proyecto independiente de enorme calidad y poca repercusión comercial: Se trata de *4 Segundos*, un *comic-book* creado por Alejo García Valdearena –un guionista cuya trayectoria previa se limitaba a *Área*, un número unitario de poco éxito editado por Ivrea– y Feliciano García Zecchín, otro autor del nuevo *underground* que había colaborado en *Comiqueando* y en la editorial norteamericana Caliber. *4 Segundos* se atrevió a dejar de lado los superhéroes y los géneros aventureros para centrarse en lo que podría definirse como *sitcómic*, una típica *sit-com* norteamericana, en formato de historieta. Con técnicas narrativas innovadoras, guiones sólidos y precisos y diálogos hilarantes, *4 Segun-*

Figura 10: Portada de *4 Segundos* de Alejo García Valdearena y Feliciano García Zecchin.

dos logró un público pequeño pero muy fiel, que incluía a gente que no solía consumir historietas. Lamentablemente el emprendimiento se extinguió con su no. 7, a fines del 2000, y poco después Alejo emigró a España. Feliciano también emigró a Europa en el 2002 y en ese año comenzaron a crear nuevas historietas para la revista española *El Víbora*, mientras que *4 Segundos* era publicada por una editorial francesa.

El 2000 fue terriblemente negativo para la economía argentina y el mercado de la historieta comenzó a sentir fuerte los cimbronazos que se producían en *el mundo real*. Entre muchos proyectos frustrados, sin embargo ese año vio nacer a dos emprendimientos editoriales que dejaron su huella.

El primero que debemos mencionar es *Mikilo*, último exponente de los *comic-books* protagonizados por héroes argentinos basados en personajes norteamericanos. En este caso, el inspirador de «Mikilo» es Hellboy, el monstruoso investigador sobrenatural creado por Mike Mignola. A la sombra de este personaje, «Mikilo» se especializó en confrontar con demonios y criaturas fantásticas surgidas del folclor de los aborígenes argentinos, en interesantes historias que recorren a lo largo y a lo ancho la geografía del país. «Mikilo» fue creado por un guionista hasta entonces desconocido, Rafael Curci, y por una dupla de dibujantes integrada por Tomás Coggiola y Marcelo Basile, este último ex-colaborador de Jorge Zaffino y miembro semi-regular del *staff* de Columba en las décadas del ochenta y noventa. Pronto se les sumó otro autor de considerable trayectoria en Columba, Sergio Ibáñez, con lo cual quedó conformado el equipo que guió a «Mikilo» a lo largo de una novela gráfica y varios *comic-books*. Tras la desaparición del *comic-book* en el 2001, «Mikilo» remergió en 2002 con una novela gráfica, que contó con colaboraciones de Rubén Meriggi, Quique Alcatena y Solano López, entre otros notables invitados.

El segundo intento editorial que aún subsiste y sorprende por su calidad es La Productora, un sello integrado por los creadores de varios de los mejores fanzines de la primavera *underground* del 1996-1999. La Productora publica historias unitarias, cada una a cargo de

un único equipo creativo y contenida en una única publicación. Con una periodicidad esporádica, este formato ha ido presentando obras de Ángel Mosquito, Jok, Cristian Mallea, Dante Ginevra, Carlos Aón, Gervasio y Diego Agrimbau, entre otros autores de gran talento y escasa producción para los medios comerciales.

2002-2006

Hoy la cantidad de historieta argentina que se puede comprar en Argentina es muy poca. Y desde la devaluación que sufrió el peso en el 2002 también hubo una fuerte merma en las importaciones, con lo cual muchísimos lectores se vieron virtualmente desprovistos de material que alimentara su afición. En los últimos dos años han aparecido –como en el resto de la actividad económica a nivel nacional– algunos síntomas de recuperación y varios nuevos emprendimientos, algunos acertados, muchos obstaculizados por canales de distribución que no han vuelto a reconstituirse tras la crisis, y otros sencillamente fruto de conceptos editoriales erróneos o extemporáneos.

Los pequeños sellos editores Iron Eggs, Puro Comic y Thalos se unieron a Doedytores en la tarea de recopilar en libros grandes historietas de las décadas del setenta, ochenta y noventa que en su momento se habían serializado en las extintas revistas de antología, e incluso ofrecen material del que los autores argentinos realizaron para el mercado europeo una vez que aquí ya no existían revistas donde publicar estos trabajos. La salida de estos libros es habitualmente espaciada y casi sin difusión, pero permite al lector argentino reencontrarse cada tanto con autores de primer nivel como Trillo, Risso, Wood, Lalia, Alcatena y Barreiro, entre otros.

Otro autor clásico que vive un feliz rencuentro con el público local es Francisco Solano López. La secuela de «El Eternauta» («El Regreso») que comenzó a producir en el 2001 para la editorial italiana Eura es publicada en Argentina por el propio autor –en sociedad con Doedytores–, y constituye desde el 2004 un modesto suceso editorial y la sana excepción a esa especie de axioma que asegura que la historieta creada por nuestros autores para Eura resulta invendible en el mercado local.

Mucho más difícil resulta producir desde cero nuevas historietas apuntadas prioritariamente a este mercado. Esa búsqueda fue emprendida en el 2004 por la revista *Bastión* –de la editorial Gárgola–, que combinó durante un tiempo muy buen material inédito de autores consagrados –Meriggi, Fernández, Mazzitelli– con trabajos gestados especialmente para esa edición por un verdadero seleccionado de autores jóvenes, provenientes mayoritariamente del *underground*, entre los que descollaron Salvador Sanz, Diego Agrimbau, Mauro Mantella, Juanmar y Tomás Aira, entre otros. Pero la fórmula resultó demasiado osada y *Bastión* remplazó a varios de estos autores nacionales por material de la editorial norteamericana Dark Horse.

Otro especialista en tratar con editores extranjeros, Leandro Oberto, creó en el 2006 una línea de novelas gráficas de autores argentinos con las que busca diversificar la oferta de la ya asentada Editorial Ivrea. Oberto –que, como dijimos, reside en Barcelona– se volcó por

autores jóvenes con vasta experiencia en fanzines –Sanz, Agustín Dib, Patricia Leonardo, Luciano Vecchio– y edita sus trabajos con una excelente factura técnica. Hasta ahora no logró ningún éxito comparable al que obtuvo publicando manga, pero la apuesta parece ser al largo plazo.

Tanto Ivrea como Doedytores y los nuevos sellos entendieron el profundo cambio que sufrió el mercado. Por eso la apuesta a las obras completas, el formato de libro –o álbum, o novela gráfica– y un circuito de comercialización que privilegia a las librerías por sobre los kioscos y los negocios especializados en historietas. Este mercado, el de las librerías, fue abonado con éxito durante décadas por Ediciones de la Flor, el sello abocado mayoritariamente al humor gráfico –responsable de la publicación en libros de los trabajos de Quino, Fontanarrosa, Caloi, y éxitos recientes como Maitena y Liniers–, pero que también ha apostado por productos más riesgosos, como la fundamental «Perramus», de Alberto Breccia y Juan Sasturain.

De espaldas a estos cambios, de espaldas al interés del público, Editorial Perfil regresó al ámbito de los comics en el 2005 con varias revistas que solo se vendían en kioscos, estaban impresas en papel de bajísima calidad, e incluían historietas muy breves, o de *continuará*. La efímera aventura, capitaneada por el veterano Sanyú, no contemplaba derechos de autor, ni devolución de los originales, y proponía a los colaboradores precios denigrantes. Esto ahuyentó a los autores más fogueados, y las revistas de Perfil –*Paja*, *Espía*, *Mosquito* y *Virus*– terminaron albergando a novatos y principiantes a los que todavía les faltaba mucho oficio. Pero también publicaron trabajos de autores que ya se habían destacado en *Comiqueando* y en *Bastión*, como Calvi, Pietro y Mr. Exes. De todos modos la respuesta del público fue lapidaria y ninguno de los títulos superó el tercer número.

Bastante más feliz fue otro regreso del 2005, el de la revista de información *Comiqueando*, que desde fines del 2003 había resurgido como revista virtual en internet, pero que –con nuevo equipo y nuevo formato– volvió a los kioscos y comercios especializados, ahora en forma de especiales trimestrales. La nueva versión de la clásica revista recupera una amplia sección dedicada a la producción de los historietistas locales en ascenso, entre los que brillan Mr. Exes, Javier Rovella, Rodrigo Terranova, Adrián Sibar y El Bruno.

Estos emprendimientos –y algunos otros muy pequeños, desperdigados entre kioscos, librerías y comercios especializados– constituyen hoy la oferta de historieta argentina en nuestro país. Mientras tanto, los autores argentinos –clásicos y modernos, consagrados e incipientes– continúan recibiendo un notable reconocimiento y una incesante sucesión de encargos por parte de las editoriales más importantes de Europa y Estados Unidos. Un fenómeno cuya dimensión es tan grande que ya existe una generación de autores jóvenes con amplia trayectoria en los mercados extranjeros, pero que nunca han visto sus trabajos publicados en su país. Y lo que es peor: ninguno de los pasos adelante que se han dado en los últimos años parece ser suficiente para frenar o revertir esta tendencia.

los últimos números

H. D. Fernández L'Hoeste: Más allá del género. Acerca del mundo de Maitena Burundarena

L. Vazquez: La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (5). De *Patoruzito* a Evita

P. Ramos: La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta «Serrucho»

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (6). De Asmar a Cielosur

N. Fernández: Breccia - Lovecraft, Lovecraft - Breccia. Dobles parejas

W. Vergueiro: *O Tico-Tico* hace cien años. Memorias de la primera revista brasileña de historietas

N. Buscaglia: Historieta y literatura

A.E. Hernández (Ares): Breve historia de la caricatura en Cuba (1). Antes de 1959

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (7). De Roland el corsario a Galac Master

T. Dassance: La corta experiencia de *Mery K.*

M. Pérez: Para un diccionario de la historieta en Cuba. Charla con Miguel Bonera Miranda

A.E. Hernández (Ares): Breve historia de la caricatura en Cuba (2). Después de 1959

H. Fernández L'Hoeste: De estereotipos vecinos: Memín Pinguín como una oportunidad perdida

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (8). Un viaje en el barco de la aventura

N. Mosquera: Humor femenino sin feminismos